
BACHELORARBEIT

Daniela Trninic

**Spiegelbild oder Illusion?
Eine Analyse der Realitätsdar-
stellung im fiktionalen Film**

2015

BACHELORARBEIT

Spiegelbild oder Illusion? Eine Analyse der Realitätsdar- stellung im fiktionalen Film

Autor/in:
Daniela Trninic

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF12wR3-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Martin Politowski

Einreichung:
Fürstenfeldbruck, 24.06.2015

BACHELOR THESIS

Reflection or Illusion? An analysis of the illustration of reality in the fictional film

author:
Daniela Trninic

course of studies:
Film and Television

seminar group:
FF12wR3-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Martin Politowski

submission:
Fürstenfeldbruck, 24.06.2015

Bibliografische Angaben

Trninic, Daniela:

Spiegelbild oder Illusion? Eine Analyse der Realitätsdarstellung im fiktionalen Film

Reflection or Illusion? An analysis of the illustration of reality in the fictional film

62 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Welche visuellen Vorstellungen besitzt der Mensch von realen Ereignissen wie dem Zweiten Weltkrieg? Woher kann er angemessene Aussagen treffen, sofern er keine eigenen Erfahrungen mit den damaligen Geschehnissen gemacht hat? Eine Möglichkeit bietet der fiktionale Film. Denn durch ihn wird sein Publikum in eine Vielzahl an realistisch wirkende Erlebnisse mit eingebunden. Doch sind diese wirklich real? Kann der Zuschauer den filmischen Begebenheiten glauben und sie in seine eigene Wirklichkeit übertragen? Diese Überlegungen führen zum Thema dieser Arbeit, die sich mit der Frage beschäftigt, inwiefern Realität im Film wahrheitsgetreu darstellbar ist.

Zur Beantwortung der Problematik werden zunächst begriffliche Grundlagen durch die Verwendung entsprechender Fachliteratur geschaffen. Anschließend wird die Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung und die der Kamera analysiert, um weiterführend den Realitätseindruck durch das resultierende Rezeptionsverhalten des Zuschauers zu erläutern. Darüber hinaus wird das Medium Film in seiner Struktur sowie einflussreichen Faktoren erforscht. Anhand der drei Spielfilme SCHINDLERS LISTE, SEIN ODER NICHTSEIN und MATRIX wird zuletzt das erworbene Wissen, gemäß der Themenfrage, deduktiv angewendet und belegt.

Schließlich wird durch die beiden entscheidenden Komponenten Zuschauer und Filmstruktur verdeutlicht, dass die Realitätsdarstellung des fiktionalen Films nicht mit der wirklichen Realität gleichzusetzen ist.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abkürzungsverzeichnis	VII
1. Einleitung	1
1.1 Hinführung zur Thematik	1
1.2 Grundlegende Fragestellung	2
1.3 Aufbau der Arbeit und Methodik	2
2. Theoretische Grundlagen	4
2.1 Gegenüberstellung der Begriffe Realität und Wirklichkeit	4
2.2 Die Unterscheidung von Fiktionalität und Fiktivität	5
2.3 Begriffsklärung filmische Realität.....	6
3. Wahrnehmung des Mediums Film	8
3.1 Begriffsklärung Wahrnehmung	8
3.2 Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung	9
3.3 Funktionsweise der filmischen Wahrnehmung	11
3.4 Vergleich beider Wahrnehmungsarten	13
3.5 Rezeptionsverhalten des Menschen.....	14
3.6 Einflussreiche Faktoren der Filmwahrnehmung	16
4. Strukturelle Faktoren des fiktionalen Films.....	19
4.1 Der Regisseur.....	19
4.2 Die Geschichte	20
4.3 Filmische Gestaltungsmittel.....	22
4.4 Das Filmgenre	25
5. Filmanalyse: Schindlers Liste	27
5.1. Historischer Kontext.....	27
5.2 Filmstruktur und verwendete Gestaltungsmittel.....	28
5.3 Beurteilung der Realitätsdarstellung im Film	31
6. Filmanalyse: Sein oder Nichtsein	34

6.1. Anthropologischer Kontext.....	34
6.2 Filmstruktur und verwendete Gestaltungsmittel.....	35
6.3 Beurteilung der Realitätsdarstellung im Film	37
7. Filmanalyse: Matrix	40
7.1 Philosophischer Kontext	40
7.2 Filmstruktur und verwendete Gestaltungsmittel.....	42
7.3 Beurteilung der Realitätsdarstellung im Film	44
8. Schlussbetrachtungen.....	48
8.1 Zusammenfassung und Reflexion der Ergebnisse	48
8.2 Die Wirkung des fiktionalen Films auf den Zuschauer.....	49
Literaturverzeichnis	VIII
Eigenständigkeitserklärung	XI

Abkürzungsverzeichnis

akt.	aktualisiert(e) (Auflage)
erw.	erweitert(e) (Auflage)
Hrsg.	Herausgeber
o.A.	ohne Autor
überarb.	überarbeitet(e) (Auflage)
zit.	zitiert (nach)

1. Einleitung

„What, then, can we say is truly real? A memory? An event? A celluloid image? The answer lies in the cinema.“¹

1.1 Hinführung zur Thematik

Großes Gelächter oder Schicksalsschläge, die dem Zuschauer auf die Tränen-drüse drücken... Der Film ist im heutigen Zeitalter zu einem gebräuchlichen Medium geworden. Menschen nehmen an den Ereignissen von zahlreichen Geschichten teil, werden von ihnen emotional berührt und erzählen sie weiter. Manchmal prägen sich diese Ereignisse sogar besonders ins Gedächtnis und können dadurch die Sicht auf die reale Welt beeinflussen. Wie kommt aber dieses Phänomen zustande? Woher kommt der Gedanke filmische Ereignisse in die Realität zu übertragen? Selbst wenn reale Personen oder vergangene Ereignisse in filmische Geschichten mit verpackt werden, handelt es sich bei diesen immer noch um einen Film. Dennoch wurde diese Sicht durch die Drohungen und Hackerangriffe bezüglich der Satire THE INTERVIEW im vergangenen Jahr deutlich widerlegt.² Aufgrund der persiflierten Filmgeschichte, die von einer fiktiven Ermordung des nordkoreanischen Diktators handelt, fühlte sich eine Terrorgruppe genötigt die Filmproduktionsfirma sowie alle Kinos, die den Film vorführen würden, unter Druck zu setzen. Der Film stelle Kim Jong Un in einem falschen Bild dar und solle deswegen nicht publiziert werden. Dies lag ebenso im Interesse von Nordkorea.

Tatsächlich ist die Geschichte alles andere als eine ernst zu nehmende Angelegenheit. Sie stellt einerseits den wirklichen Diktator Nordkoreas dar, doch andererseits ist die Handlung fiktiv und hat somit keine wahrhaftigen Bezüge. Die extreme Ausrichtung der Geschichte, die besonders durch die Wahl des Genres festgelegt ist, bestätigt die These, weshalb der Zuschauer zu keinem Zeitpunkt annehmen müsse, dass die Ereignisse der Realität entsprechen. Trotzdem erzielt der Diktator im Film durch die Wahl des Schauspielers, des Kostüms und vor allem seiner Charaktereigenschaften eine authentische Wirkung. Denn es ist zweifellos erkennbar, dass es sich bei dem Diktator um Kim Jong Un handeln soll. Dadurch lässt es sich nicht exakt unterscheiden, welche Vorstellungen

¹ Porton, Richard (2009): Arena One: Anarchist Film and Video, London, S. 5 zit. nach Glen Norton.

² Vgl. o.A.: Hacker-Angriff auf Sony: Premiere von „The Interview“ nach Drohungen abgesagt, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.12.2014, <http://sz.de/1.2270952>.

nun real sind und welche nicht.³ Woher kann der Zuschauer wissen, welche Informationen, die der Film auf die Leinwand projiziert, der Wahrheit entsprechen und welche fiktiv inszeniert wurden? Der Film hat die Möglichkeit, z.B. durch die Wahl des Genres, ein realitätsnahes oder -fernes Abbild der Wirklichkeit zu reproduzieren, welches vom Zuschauer akzeptiert werden kann.⁴ Deswegen hat er vor allem bei historischen Geschichten eine Stütze, um wahre Ereignisse visuell korrekt wiederzugeben. Doch woher weiß der Zuschauer, ob die Darstellung der wahren Begebenheiten wirklich so stattgefunden hat? Kann ein Film, der sich auf thematisch realistische Ereignisse fokussiert, die reale Welt korrekt widerspiegeln?

1.2 Grundlegende Fragestellung

Durch die Gesamtheit der genannten Unklarheiten lässt sich eine zentrale Fragestellung ableiten. Diese befasst sich mit der Problematik, inwiefern Realität im fiktionalen Film wahrheitsgetreu dargestellt werden kann. Ziel dieser Arbeit ist es durch vorgegebene Methodik am Ende die genannte Frage angemessen zu beantworten.

1.3 Aufbau der Arbeit und Methodik

Im Folgenden wird veranschaulicht wie sich der Antwort der Fragestellung Schritt für Schritt angenähert werden soll.

Zunächst werden die zentralen Begriffe Realität und fiktionaler Film definiert und miteinander in einen Zusammenhang gestellt. Weitere relevante Begriffe sollen miteinbezogen werden, um ein theoretisches Wissen als Grundlage für die nächsten Überlegungen zu schaffen.

Das nächste Kapitel befasst sich mit dem Prozess der Filmwahrnehmung. Zuerst wird der Begriff definiert, um anschließend die Wahrnehmung des Menschen sowie die der Kamera in Bezug zur Realität zu analysieren. Danach werden mögliche Übereinstimmungen sowie Unterschiede festgelegt und der Einfluss dieses Zusammenhangs auf die Realitätsdarstellung bewertet. Das Rezeptionsverhalten und weitere bedeutende Faktoren werden zusätzlich zum Sachverhalt erforscht.

Anschließend werden entscheidende Bausteine des fiktionalen Films untersucht, die von essentieller Bedeutung für die Realitätsdarstellung des Mediums sind. Hierzu sollen nicht nur filmspezifische Gestaltungsmittel untersucht wer-

³ Vgl. Rushton, Richard (2011): The reality of film. Theories of filmic reality, Manchester/ New York, S. 95.

⁴ Vgl. Bordwell, David (1985): Narration in the fiction film. Madison/ Wisconsin, S. 36.

den, sondern auch außenstehende Faktoren wie der Einfluss des Regisseurs oder die inhaltliche Aufbereitung der Geschichte. Denn diese erzeugen in ihrer Gesamtheit einen Einfluss auf das fertige Filmprodukt.

In den weiteren drei Kapiteln wird durch das erworbene Wissen die Realitätsdarstellung anhand von drei Beispielen geprüft. Indem die drei Genres des fiktionalen Films Drama, Komödie und Science-Fiction in der Filmauswahl umfasst sind, soll eine adäquate Bewertung dieser Gattung ermöglicht werden.

Zum Schluss werden alle Ergebnisse zusammengefasst und die Thematik durch einen Ausblick in die Filmwirkung des fiktionalen Films weitergeführt. Durch die deduktive Vorgehensweise dieser Arbeit sollen die allgemeinen Faktoren, die einen Einfluss auf die Realitätsdarstellung haben, erarbeitet werden, um nach der Analyse spezieller Filme die Fragestellung gewissenhaft beantworten zu können.

2. Theoretische Grundlagen

Im folgenden Kapitel sollen die begrifflichen Grundlagen geschaffen werden, um alle weiteren Überlegungen und Vorgehensweisen dieser Arbeit zu ermöglichen.

2.1 Gegenüberstellung der Begriffe Realität und Wirklichkeit

Was ist real? Diese Frage scheint, obwohl sie so kurz und einfach klingt, eine der schwierigsten und meist umstrittenen Angelegenheiten der Philosophie zu sein. Bereits in der Antike befassten sich Philosophen mit der Suche nach einer rationalen Erklärung. Dennoch gibt es bis heute keine eindeutige Antwort dafür, sondern bloße Behauptungen. Selbst diese variieren je nach der philosophischen Position in ihren Aussagen. Eine mögliche Definition des Realitätsbegriffs lautet: „die, Wirklichkeit, Tatsache, Gegebenheit. – In der Philosophie bezeichnet R. [...] die vom Subjekt unabhängig existierende Außenwelt [...]“. ⁵

Demzufolge wird einleuchtend, dass die Realität die Dinge gemäß des ontologischen Realismus umfasst. Die Welt existiert so wie sie ist, ist real und das ganz unabhängig von dem menschlichen Bewusstsein. Das bedeutet, dass die Menschen diese Realität gar nicht erfassen können, da unsere Erkenntnis stets durch unsere Sinne und die Vernunft motiviert ist. ⁶ Daher ist die Unterscheidung zwischen einer subjektiven und objektiven Realität belanglos. Denn der Mensch kann durch vorherige Behauptung ausschließlich das Subjektiv seiner Umwelt wahrnehmen. Es gibt keine objektive Realität, da kein Mensch in der Lage ist sie ohne seine Sinne oder die Vernunft zu erkennen. Letztere sind ebenso unfähig die Dinge so wie sie existieren wiederzugeben, da sie von unterschiedlichen Faktoren, die die Wahrnehmung beeinflussen, abhängig sind. Folgende Thematik wird im nächsten Kapitel noch näher erläutert. Das Gesehene, das der Mensch durch seine Wahrnehmung in Erfahrung bringt, kann daraus schließend als die Wirklichkeit, also eine empirische Realität, bezeichnet werden. ⁷

Daher lassen sich die beiden Begriffe der Realität und der Wirklichkeit gänzlich voneinander unterscheiden. Ersterer bezieht sich auf die Welt, die unabhängig von jeglichen Normen oder Bedingungen existiert, wie Richard Rushton in einer sich selbst stellenden Frage dokumentiert: „For isn't 'reality' [...] truly out there,

⁵ Pauli, Stefan (Hrsg.) (2002): Brockhaus. Nr. 11, Leipzig/ Mannheim, S. 329.

⁶ Vgl. Etzold, M. Veit (2006): Matrix – Die Ambivalenz des Realen. Die Inszenierung von Wirklichkeit und Illusion im Film Matrix im erkenntnistheoretischen und kunsthistorischen Kontext, Passau, S. 62ff.

⁷ Vgl. Etzold (2006), S. 62f.

untainted, pure, preserved, and devoid of codes, symbols, conventions and culture?“⁸ Das was der Mensch durch seine Sinne und die Vernunft sieht, ist die Wirklichkeit und nicht die Realität als solche. Denn durch die Wahrnehmung werden die Dinge vermittelt dargestellt und sind deshalb für den Menschen nicht so erkennbar wie sie wirklich sind.

2.2 Die Unterscheidung von Fiktionalität und Fiktivität

Zur Weiterführung des ersten Abschnitts werden nun die Begriffe Fiktionalität und Fiktivität definiert und gegenübergestellt. Diese werden allgemein im Filmbereich verwendet und setzen feste Merkmale dieser Gattung sowie ihrer unterschiedlichen Genres voraus. Das gilt besonders für die Fiktionalität. Denn sie bezieht sich auf die Gestaltungsmittel, die zur äußeren Darstellung einer imaginären Welt zur Verfügung stehen.⁹ In einer fiktionalen Geschichte steht es dem Schöpfer demnach frei mit den vorhandenen Stilmitteln die Form sowie die Art der Wahrnehmung der eigenen Welt zu gestalten. Diese können schließlich je nach Genre variieren, um eine authentische Wirkung aufrechtzuerhalten. Die Fiktivität bezieht sich im Gegensatz dazu auf die inneren Seinzustände der fiktionalen Welt.¹⁰ Darunter sind sowohl die Personen, als auch die betreffenden Ereignisse zu verstehen. Obwohl sie ein Teil dieser erfundenen Welt sind, ist die Voraussetzung für eine glaubhafte Darstellung nicht aufgehoben. Die fiktiven Personen oder Ereignisse können daher der Wahrheit entsprechen, müssen es aber nicht.

Zur Veranschaulichung wird einer der zu untersuchenden Filme als Beispiel herangezogen. SEIN ODER NICHTSEIN ist eine fiktionale Geschichte mit fiktiven Charakteren und Handlungssträngen. Obwohl letztere komplett erdacht wurden, wäre es nicht abwegig gewesen, dass ein Spionageakt wie der aus dem Film in Wirklichkeit stattgefunden hätte. Aufgrund der realen Bezüge ist die Handlung für den Zuschauer plausibel erklärbar und wirkt dadurch realistisch. Zudem entspricht der Charakter des Hitlers einer wahren Person, während das Ehepaar Josef und Maria Tura frei erfunden sind. Dennoch gehören alle drei Charaktere zu den fiktiven Personen der fiktionalen Geschichte, obwohl Hitler in diesem Fall nicht erfunden wurde, sondern tatsächlich existierte.

⁸ Rushton (2011), S. 80.

⁹ Vgl. Arriens, Klaus (1999): Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms, Pommersfeldener Beiträge, Nr. 10, Würzburg, S. 37f.

¹⁰ Vgl. Arriens (1999), S. 37.

Die beiden Begriffe hängen also eng miteinander zusammen. Während Fiktionalität die Merkmale zur äußeren Gestaltung der imaginären Welt beschreibt, bezieht sich Fiktivität auf die Existenz einer Figur oder eines Objektes. Übertragen auf die zu untersuchende Gattung wird deutlich, dass der fiktionale Film nicht wahrheitsgetreu sein muss, es aber durchaus kann. Indem die fiktiven Figuren und Ereignisse eine authentische Wirkung aufrechterhalten, erscheinen sie dem Zuschauer realistisch. Schließlich sind sie in ihrer eigenen Welt real.¹¹ In der filmischen Geschichte werden durch die Imagination die Grenzen der Realität überschritten. Somit ist keine exakte Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit für den Zuschauer zu erkennen. Fiktionale Filme erschaffen demzufolge ihre eigene Welt, die filmische Realität.

2.3 Begriffsklärung filmische Realität

Wie im vorherigen Abschnitt bereits beschrieben wurde, stellt jeder Film seine eigene fiktionale Welt dar. Diese kann sich in ihrer Realitätsdarstellung durch Faktoren wie das Genre oder die filmspezifischen Gestaltungsmittel voneinander unterscheiden. Dadurch lässt sich ableiten, dass wesentliche Bestandteile einer filmischen Geschichte für den Zuschauer durchaus glaubhaft sein können, wie Peter Wuss ebenfalls feststellt:

„Daß[sic!] manche realen Erscheinungen im Spielfilm in ihrer fiktionalen Darstellung ebenso echt und authentisch wirken wie im 'wirklichen' Leben – und mitunter sogar wahrhafter als dort –, so daß[sic!] man auf dem Umweg über das technische Medium zu jähren Aufschlüssen über die Realität gelangt, gehört zu den frappierenden Eigentümlichkeiten der Gattung.“¹²

Nun könnte ein weiterführender Gedanke zu dem Entschluss gelangen, dass Filme dem Zweck dienen die Wirklichkeit zu repräsentieren. Sie wären aus dieser Hinsicht kein Produkt für sich, sondern würden ihre Verwendung in einer möglichst genauen Imitation des menschlichen Lebens wiedererkennen. Diese Behauptung wird aber durch den Begriff der filmischen Realität gänzlich widerlegt. Filme sind keine Mittel zum Zweck, sondern werden um ihrer selbst willen erschaffen. Die fiktionale Welt ist stets in sich logisch und zusammenhängend konstruiert und bildet für ihre Charaktere und Ereignisse wahrhaftige Bezüge. Daher ist es von geringer Relevanz, ob der Film die Wirklichkeit des Menschen wiedergeben kann oder nicht. Denn er erzeugt seine eigene filmische Realität.

¹¹ Vgl. Noack, Johannes-Michael (1998): Schindlers Liste – Authentizität und Fiktion in Spielbergs Film, Media Studien, Nr. 4, Leipzig, S. 50.

¹² Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin, S. 231.

Diese These wird besonders von Richard Rushton treffend belegt: „[...] [W]hat films are capable of producing [...] is their reality. Films do not produce something that is behind or beyond them; rather, films are defined by what they produce.“¹³

Dass die filmische Realität der Wirklichkeit gleichen kann, ist plausibel erklärbar. Schließlich besteht der Film aus einer Vielzahl von Einstellungen, die der Realität entstammen. Woher sollten sie sonst aufgenommen worden sein? Diese Tatsache belegt, dass Filme Realität darstellen und nicht imitieren oder reproduzieren. Ebenso ist es einleuchtend, dass die Filmaufnahmen durch den Prozess der Filmentstehung nachträglich modifiziert werden können. Sie werden an die Anforderungen der fiktionalen Geschichte angepasst und können sich dadurch immer mehr von den ursprünglichen Aufnahmen unterscheiden. Dass SCHINDLERS LISTE einen größeren Bezug zur menschlichen Auffassung von Realität besitzt als der Science-Fiction Film MATRIX ist offensichtlich und liegt nicht zuletzt am unterschiedlichen Genre. Der Film ist somit imstande die Fiktion mit der Authentizität zu vermischen und dadurch eine neue, reale Welt zu kreieren. Die filmische Realität kann demnach durch ihre Bezüge zur wirklichen Welt als „narrative Wirklichkeit“¹⁴ bezeichnet werden.

Zusammenfassend erzeugt der fiktionale Film seine eigene Realität, die obwohl sie aus imaginären Elementen besteht, der menschlichen Wirklichkeit gleichen kann. Der Film ist wie der Mensch ein Subjekt, welches die Realität aufnimmt, um sie anschließend darzustellen.¹⁵ Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Wahrnehmungsarten des Menschen und des Films bestehen, wird u. a. im Folgenden näher untersucht.

¹³ Rushton (2011), S. 8.

¹⁴ Vgl. Noack (1998), S. 43.

¹⁵ Vgl. Taureg, Martin (1990): Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film, in: Blümlinger, Christa (Hrsg.) (1990): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, S. 218.

3. Wahrnehmung des Mediums Film

Dieses Kapitel dient zum Verständnis über die Art und Weise der Filmbetrachtung. Zunächst wird der Prozess der menschlichen Wahrnehmung mit der der Kamera beschrieben und verglichen. Anschließend wird das Rezeptionsverhalten des Menschen analysiert, um zuletzt die einflussreichen Faktoren der Filmwahrnehmung zu dokumentieren.

3.1 Begriffsklärung Wahrnehmung

Die nächsten Abschnitte sind von essenzieller Bedeutung für die Untersuchung der Realitätsdarstellung im fiktionalen Film. Darüber hinaus dienen sie zur begreiflichen Darlegung der Schlussfolgerung am Ende dieser Arbeit.

Wahrnehmung ist kein einfach zu erklärendes Wort, sondern umschließt ein breites Spektrum an unterschiedlichen Bedeutungen für zahlreiche Forschungsrichtungen. Zur groben Veranschaulichung lässt sich der Begriff als „Prozess, in dessen Verlauf ein Organismus aufgrund von äußeren und inneren Reizen eine anschaul. Repräsentation der Umwelt und des eigenen Körpers erarbeitet“¹⁶ definieren. An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen Realität und Wirklichkeit erneut hervorgehoben. Denn wie im vorherigen Kapitel betont wurde, erhält der Mensch stets eine vermittelte Darstellung seiner Welt. Es ist somit keinem Wesen jemals möglich eine wahrhaftige Aussage über die Realität in der sie leben zu treffen.

Diese Schlussfolgerung ist dabei unabhängig von der Wahrnehmung des Menschen oder in diesem Fall der ebenfalls bedeutenden Wahrnehmung des Films. Sowohl das menschliche Auge, als auch die Kamera als technische Apparatur des Films können durch ihre optischen Anforderungen ihr Umfeld betrachten und anschließend bewerten. Die empirischen Ergebnisse entsprechen im ersten Fall der Wirklichkeit des Menschen und im zweiten der filmischen Realität. Sie dürfen nicht fälschlicherweise mit der ontologischen Realität gleichgesetzt werden:

„First and foremost [...] it is based on the assumption that reality is out there in some kind of pure form; that reality is unchanging, perfect and impervious to the effects of time, history or human intervention. Therefore, whenever this pure, unchanging reality is subjected to any kind of intervention, it automatically becomes mediated, distorted and degraded: it can no longer be called reality as such.“¹⁷

¹⁶ Pauli, Stefan (Hrsg.) (2002): Brockhaus. Nr. 15, Leipzig/ Mannheim, S. 64.

¹⁷ Rushton (2011), S. 46.

Die erworbene Erkenntnis bildet die Basis für die weiteren Überlegungen der menschlichen und filmischen Wahrnehmung. Diese werden nun in den nächsten Abschnitten analysiert.

3.2 Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung

Dass die Realität für den Menschen nicht erkennbar ist, da er aufgrund seiner psychologischen Fähigkeiten, stets eine begrenzte Sicht seiner Umwelt erfasst, wurde bereits in den vorherigen Abschnitten erläutert. Nun soll geklärt werden auf welche Art und Weise die menschliche Wahrnehmung funktioniert.

Zunächst ist zu erwähnen, dass es bedeutungslos ist, ob der Mensch ein reales Objekt oder passend zum Thema dieser Arbeit einen Film betrachtet. Der Prozess der Wahrnehmung ist für beide Annahmen stimmig. Des Weiteren wird er von den beiden Komponenten Kognition und Emotion bestimmt, die in einem reziproken Verhältnis zueinander stehen.¹⁸ Erstere bezieht sich nicht nur auf die Aneignung von Wissen durch das Gesehene, sondern ebenso auf Faktoren wie die Aufnahme, das Erinnern oder Speichern von Informationen. Die Emotion erfasst im Gegensatz dazu den irrationalen Aspekt. Durch sie erzeugt der Mensch eine Beziehung zwischen den Informationen und seinen inneren Bedürfnissen, um am Ende eine Bedeutung für sich herauszufiltern.

Zur Erläuterung der menschlichen Wahrnehmung lassen sich nun elementare Schritte des Modells zur Filmverarbeitung von Peter Ohler anwenden.¹⁹ Dieser geht in seiner Untersuchung von der Situation eines Zuschauers im Kino aus. Zunächst nimmt der Betrachter die Informationen des Films durch seine Sinne, in diesem Fall durch Auge und Ohr, auf, woraufhin diese in unveränderter Form in den Kurzzeitspeicher gelangen. Anschließend werden sie zur Verarbeitung in den zentralen Prozessor weitergeleitet. Dadurch wird eine Reproduktion des Bildes durch den Verstand ermöglicht, d.h. dass nach diesem Schritt die elektrischen Impulse vom Zuschauer in Kenntnis gezogen wurden. Das entstandene Bild wird nun zur Weiterverarbeitung bereitgestellt. Diese erfolgt unter dem Einfluss kognitiver Wissensbestände der jeweiligen Person, die während der menschlichen Ontogenese angeeignet werden. Hierzu bilden sich Invarianten, also konstante Eigenschaften, die sich durch bestimmte Reize oder Merkmale von Objekten im Gedächtnis eingeprägt haben. Daher können sie im erneuten

¹⁸ Vgl. Wuss (1993), S. 38f.

¹⁹ Vgl. Ohler, Peter (1990): Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz, in: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin, S. 46ff.

Wahrnehmungsprozess auch unter veränderten Bedingungen wiedererkannt werden. Die zuvor genannten Wissensbestände beziehen sich auf weitere, unterschiedliche Bereiche, die für das Filmverständnis essentiell sind. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Auftreten von narrativen Schemen wie der 3-Akt-Struktur. Obwohl die zu untersuchenden Filme dieser Arbeit eigene Handlungen thematisieren und aus verschiedenen Genres stammen, erkennt der Zuschauer das Prinzip des benannten Musters in allen drei Geschichten wieder. Durch sein mitgebrachtes Wissen ist es ihm daher möglich die formale sowie inhaltliche Struktur des Films problemlos nachzuvollziehen. Nachdem die Informationen durch die Verarbeitung dem Zuschauer verständigt wurden, werden sie im letzten Schritt emotional bewertet. Dadurch wird ersichtlich, dass sich durch eine Vielzahl an unterschiedlichen Faktoren das Ergebnis der Wahrnehmung von Person zu Person unterscheiden kann. Denn einerseits hängt es vom bisher erlangten Wissensstand ab und andererseits von der Persönlichkeit des Menschen.

Darüber hinaus sind beide Komponenten für einen weiteren Aspekt von erheblicher Bedeutung. Der Zuschauer kann von der überwältigenden Flut an Informationen im Film nur eine begrenzte Zahl aufnehmen und durch den Verstand reproduzieren. Aus diesem Grund ist es ihm möglich die grobe Handlung von SCHINDLERS LISTE wiederzugeben, aber nicht das Aussehen, Gesagte, etc. jeder einzelnen Person aus einer bestimmten Szene. Der gleiche Effekt tritt bei mehrmaligem Betrachten desselben Films auf. Der Zuschauer entdeckt nach jedem Mal weitere Details, die er zuvor noch nicht bewusst wahrgenommen hat. Diese Tatsache liegt u. a. an der geringen Kapazität des zentralen Prozessors. Dadurch ist der Zuschauer von Beginn an gefordert seine Aufmerksamkeit auf einen für ihn relevanten Bereich zu richten. In welche Richtung die Selektion der Informationsaufnahme führt, hängt nun vom Wissen und emotionalen Befinden des Betrachters ab.²⁰ Ebenso kann seine Aufmerksamkeit durch die bewusste Verwendung von filmischen Gestaltungsmitteln gelenkt werden. Dieser Aspekt wird im nächsten Kapitel genauestens erforscht.

Zusammenfassend lässt sich schließen, dass die Erkenntnis an die menschliche Wahrnehmung gebunden ist. Diese kann durch die einflussreichen Faktoren Kognition und Emotion zu unterschiedlichen Ergebnissen führen. Dadurch entscheidet jeder Mensch für sich, ob er die dargestellte Geschichte für glaubwürdig hält, sie für ihn also realistisch ist, oder nicht. Obwohl in den vorherigen

²⁰ Vgl. Bordwell (1985), S. 36.

Abschnitten explizit betont wurde, dass die Wirklichkeit nicht objektiv erfasst werden kann, erfolgt an dieser Stelle eine weitere Überlegung. Indem jede Person einen Verstand besitzt, ist das Auftreten von „gewisse[n] Konstanten innerhalb der Wahrnehmung [...] [gegeben], die es den Menschen ermöglichen, die Erscheinungen kollektiv ähnlich zu sehen bzw. ähnlich falsch zu sehen.“²¹ Folglich kann das Urteil, welches bei einer Person nach der Filmbetrachtung entsteht, in gewissen Ansichten mit dem einer anderen Person übereinstimmen. Die irrtümliche Schlussfolgerung, die daraus entsteht, wird als objektive Wirklichkeit begriffen. Diese Aussagen haben jedoch keinen wahrhaftigen Wert, da sie eine Ansammlung subjektiver Erkenntnisse sind. Daher sind sie zu keiner unabhängigen Urteilskraft fähig. Die Festlegung einer Realitätsdarstellung im fiktionalen Film ist kein Beweismittel für eine verifizierte Ansicht über die Wirklichkeit des Menschen. Sie ist lediglich ein Phänomen, das der kollektiven Wahrnehmung zugrunde liegt. Gemäß gleichlaufender Faktoren sowie deren zugehöriger Paradigmen, können mehrere Personen ein ähnliches Ergebnis der Filmbetrachtung konstatieren. Deren Erkenntnis wird demnach auf eine ähnliche Weise beeinflusst.

3.3 Funktionsweise der filmischen Wahrnehmung

Zu einer Gegenüberstellung muss neben der menschlichen nun die filmische Wahrnehmung analysiert werden. In diesem Zusammenhang ist als wesentliches Mittel die Verwendung der Kamera ausschlaggebend. Schließlich fungiert diese wie das menschliche Auge als Organ zur Aufnahme des Umfeldes. Dadurch ist der Film prädestiniert die Realität zunächst so wiederzugeben, wie sie die Kamera aufgenommen hat. Denn eine andere Erscheinung als die Realität steht ihr nicht zur Verfügung:

„[...] [T]he quest for realism is part of cinema's essence, and [...] realism is an automatic result of cinema's photographic nature.[...] In short, films should aim to reproduce the conditions of natural perception and, as a result, films will correspond with reality. All a filmmaker need do is point a camera at the world, keep that camera rolling, and the result will be undeniably real [...].“²²

Dadurch wäre die Behauptung, dass Filme Realität nicht reproduzieren sondern so darstellen wie sie ist, in sich stimmig. Doch die Aufnahmen allein machen noch keinen fertigen Film. Sie sind lediglich eine Etappe der Filmentstehung und werden je nach der Geschichte, dem Genre, etc. nachbearbeitet und somit

²¹ Etzold (2006), S. 65f.

²² Rushton (2011), S. 43.

verändert. Des Weiteren vermittelt die Kamera stets einen Ausschnitt der Realität, d.h. selbst in diesem Stadium entsprechen die aufgenommenen Einstellungen nicht der wahren Begebenheit der Dinge. Die vermittelten Informationen des Bildes werden durch kameraspezifische Faktoren beeinflusst und können als „Realität Film“²³ bezeichnet werden. Dieser Begriff ist nicht mit der filmischen Realität zu verwechseln. Denn er bezeichnet wie bereits erläutert die imaginäre Welt des fiktionalen Films, sprich das fertige Endprodukt.

Es wird deutlich, dass der Film zwar die Realität durch die Kamera wahrnimmt, die entstandenen Aufnahmen im Laufe der Produktion aber nachträglich bearbeitet werden. Der Film ist daher das Imaginäre, kreiert die Diegese, die eine eigene filmische Realität bildet. Er ist kein reflektierendes Medium, sondern „die Vergegenständlichung [...] der Funktion eines Spiegels und diese bei sich selbst.“²⁴

Zur filmischen Wahrnehmung ist es weiterhin nicht nur erforderlich die Funktionsweise der Kamera zu untersuchen. Es ist ebenso relevant die Stellung des Menschen mit zu berücksichtigen. Schließlich hängt der Eindruck der Realitätsdarstellung im fiktionalen Film von seiner Erkenntnis ab. Hierzu sind filmimmanente Faktoren entscheidend, also diejenigen die aus dem Wesen des Films einen Realitätseffekt beim Zuschauer hervorrufen. Primär ist die Tatsache zu nennen, dass durch die schlichte Beweglichkeit der Bilder Authentizität suggeriert wird. Diese geschieht ganz unabhängig von der fiktionalen Geschichte oder weiteren filmischen Mitteln.²⁵ Außerdem ist die festgelegte Anordnung des Menschen durch die Zentralperspektive Voraussetzung für eine dispositive Wahrnehmungsstruktur. Schließlich entspricht die Darstellung des Films der menschlichen Sehgewohnheit. Sie wird automatisch als Weltwissen gleichgesetzt, „da das optische Instrument als Vermittler zwischen Mensch und Wirklichkeit sozusagen den 'wahren' Blick garantieren soll“.²⁶ Die Kamera bildet in diesem Fall mit dem Zuschauer ein neues Dispositiv durch den letzterer überzeugt wird, selbst derjenige zu sein, der sieht. Die Anordnung erweckt dadurch den Wirklichkeitseffekt einerseits durch die Fixierung des Zuschauers anhand

²³ Vgl. Noack (1998), S. 45.

²⁴ Kötz, Michael (1986): Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären, Frankfurt, S. 92.

²⁵ Vgl. Wuss (1993), S. 229.

²⁶ Hick, Ulrike (1994): Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung, in: montage/av, Jg. 3, Nr. 1, S. 84.

eines festen Kamerastandpunktes. Andererseits entwickelt er selbst die Illusion den Sehraum durch seine eigene Wahrnehmung zu konstruieren.²⁷

Die filmische Wahrnehmung hängt somit von zahlreichen Aspekten ab, die in ihrer Verwendung durch die inhaltliche und förmliche Gestaltung des fiktionalen Films variieren können. Diese haben einen entscheidenden Einfluss auf den Realitätseffekt eines Films. Zur weiteren Veranschaulichung werden nun im nächsten Abschnitt die erarbeiteten Ergebnisse beider Funktionsweisen gegenübergestellt. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten sollen dadurch hervorgehoben werden.

3.4 Vergleich beider Wahrnehmungsarten

Durch die genauere Analyse der menschlichen und filmischen Wahrnehmung lassen sich folgende Unterschiede feststellen. Die Erkenntnis des Menschen ist im Wahrnehmungsprozess an mehrere Sinne gekoppelt und damit auf verschiedene Arten möglich. Indem er durch das Sehen und Hören, also die Sinne die für die Filmbetrachtung von Bedeutung sind, Informationen aufnimmt, kann die Kamera nur durch ‚ihr Auge‘ die realen Begebenheiten aufnehmen. Ebenso ist es ihr nicht möglich die vorhandenen Informationen weiterzuverarbeiten. Die gefilmten Aufnahmen sind und bleiben das was sie sind und können erst durch weitere technische Apparaturen nachbearbeitet werden. Im Gegensatz dazu verarbeitet der Mensch die Informationen noch während des Wahrnehmungsprozesses sowohl kognitiv als auch emotional. Dieser Teilvorgang kann bei jeder Person zu einem unterschiedlichen Ergebnis führen, das vom jeweiligen Wissensstands sowie der emotionalen Lage abhängt.

Neben den genannten Unterschieden gibt es jedoch eine Gemeinsamkeit, die beide Arten miteinander verbindet. Außerdem ist sie vor allem für die Themenbetrachtung von enormer Relevanz. Sowohl der Mensch als auch die Kamera bzw. der fertige Film sind nicht in der Lage eine Aussage über die Realität als solche zu treffen. Denn beide können durch ihre subjektive Sicht ein ausschließlich verzerrtes Bild von dieser erfassen. Der Mensch nimmt seine Umgebung durch seine Sinne und den Verstand auf und entwickelt dadurch einen Einblick auf die von ihm zugängliche Wirklichkeit. Der Film kreiert einerseits durch die Aufnahmen der Kamera und andererseits durch die Gestaltungsmöglichkeiten des Films eine fiktionale Welt, sprich die filmische Realität. Diese ist

²⁷ Vgl. Paech, Joachim (1990): Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Blümlinger, Christa (Hrsg.) (1990): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, S. 34ff.

je nach Film unterschiedlich und kann ebenso wie die menschliche Wirklichkeit als subjektiver Eindruck dargelegt werden. Dadurch wird deutlich, dass beide Funktionsweisen einen vermittelten Eindruck der Realität erwecken, der nicht fähig ist die wahrhaftige Immanenz der Dinge zu erkennen.

3.5 Rezeptionsverhalten des Menschen

Nach vorherigen Betrachtungen erscheint die Frage nach der Realitätsdarstellung im fiktionalen Film in einem neuen Licht. Denn es ist weder dem Menschen noch dem Medium möglich einen Zugang zu dieser unvermittelten Welt zu erlangen. Dadurch könnte der Sachverhalt mit dem Entschluss beantwortet werden, dass der fiktionale Film zu keiner adäquaten Realitätsdarstellung fähig ist. Dennoch erscheinen gewisse Erlebnisse oder Handlungsstränge aus den fiktionalen Geschichten für eine Gruppe von Menschen glaubwürdig und daher realistisch. Dem zu schließen muss es eine Triebkraft geben, die den Zuschauer in die filmische Realität entführt und ihr diese als die eigene vortäuscht. Durch die nachfolgende Erforschung des Rezeptionsverhaltens des Menschen soll die Behauptung nunmehr belegt werden.

Die Lösung liegt eindeutig im Zuschauer selbst. Denn er ist es, der durch seinen Wahrnehmungsprozess aktiv am Filmgeschehen teilnimmt und dieses durch sein Wissen sowie psychologische Einschränkungen rezipiert.²⁸ Durch die Filmbetrachtung ist ein Zusammenspiel von Sehen und Denken gegeben, welches zu individuellen Schlussfolgerungen führt. Es entsteht somit bei jeder Person eine eigene Vision des Films, die von dem jeweiligen Rezeptionsprozess abhängt. Für ein vertretbares Urteil ergeben sich hierzu die konträren „bottom-up [...] [und] top-down“²⁹ Prozesse, die durch die Filmaufnahme erfolgen. Erstere beschreiben das Erkennen von immanenten Eigenschaften eines Objektes wie z.B. seine Farbe. Sie lassen beim Zuschauer eine Illusion entstehen, die eine allgemeingültige Sicht der Dinge erschließt. Die zweite Kategorie bezieht sich auf das Wiedererkennen von abstrakten Erwartungen oder Hintergrundwissen. Diese können durch den Film entweder erfüllt oder widerlegt werden. Für beide Prozesse sind Kompetenzen der Filmbetrachtung erforderlich, die vom Zuschauer durch die Erkenntnis bestimmter Paradigmen, seine Persönlichkeit oder Lebenserfahrungen gewährleistet werden. Er verfolgt daher nicht das pragmatische Ergebnis, welches durch die festgelegten Bilder des

²⁸ Vgl. Bordwell (1985), S. 30.

²⁹ Bordwell (1985), S. 31.

Films vorgewiesen wird, sondern formiert seinen ‚eigenen Film‘. Dieser entsteht durch den anlaufenden Prozess der Rezeption.

Das Medium hat somit einen Einfluss auf die menschliche Psyche. Es regt den Zuschauer an seine Bilder wahrzunehmen, zu vergleichen und zu bewerten, um am Ende eigene Urteile darüber fällen zu können. Er ist gezwungen den Film nicht nur zu betrachten, sondern Mitzudenken, die Filmgeschichte zu begreifen und fehlende Informationen eigenständig hinzuzufügen.³⁰ Des Weiteren werden die Paradigmen, die der Zuschauer unbewusst im Laufe seines Lebens als Wissen wahrnimmt und verinnerlicht, im Film explizit angesprochen. Er ist gezwungen sich mit ihnen zu befassen und kann durch die Art ihrer Verwicklung in die Filmgeschichte seine Sicht auf bestimmte Muster verändern.³¹

Aufgrund der beschriebenen Rezeption entsteht folglich ein Effekt, der für eine realistische Darstellung des Films verantwortlich ist. Indem der Zuschauer die Möglichkeit besitzt Bezüge zu seinem wahren Leben herzustellen, identifiziert er sich mit einer Person oder einem Ereignis aus der Filmgeschichte.³² Dieses Phänomen erfolgt auf natürliche Art und Weise:

„Die Abwesenheit oder die Verkümmerng der motorischen oder praktischen oder aktiven Partizipation [...] ist eng mit der psychischen und emotionalen Partizipation verbunden. Da die Partizipation des Zuschauers nicht in einer Handlung ihren Ausdruck finden kann, wird sie innerlich, wird sie zum Nacherlebnis.“³³

Die Passivität während der Filmwahrnehmung wird vom Menschen als regressiver Zustand aufgenommen. Daher beteiligt er sich automatisch durch seine Identifikation an der Filmhandlung und befriedigt gleichzeitig das natürliche Verlangen nach körperlichen Empfindungen.³⁴ Diese Erscheinung nimmt zu, sofern sich eine Person auf emotionaler Basis von der Geschichte angesprochen fühlt. Auf diese Weise nimmt sie leichter an ihr teil, weshalb der Film für sie persönlich und authentisch ist.

Daraus folgt, dass eine objektive Aussage über die Realitätsdarstellung von geringer Bedeutung ist, da die Identifikation im subjektiven Befinden jeder einzelnen Person begründet ist. Schließlich hängt eine authentische Realitätsdar-

³⁰ Vgl. Bordwell (1985), S. 34.

³¹ Vgl. Bordwell (1985), S. 32f.

³² Vgl. Morin, Edgar (1958): Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung, Stuttgart, S. 104ff.

³³ Morin (1958), S. 109.

³⁴ Vgl. Mikunda, Christian (1990): Kino spüren. In: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin, S. 85.

stellung stets von der emotionalen Partizipation des Zuschauers ab.³⁵ Das Endergebnis des Rezeptionsverhaltens ist die Befriedigung des körperlichen Triebes durch die Begebenheiten des Films. Diese kann sich nur ergeben, wenn für den Zuschauer bedeutende Aspekte angesprochen werden, die er während des Films fähig ist zu erkennen. Der Realitätseffekt wird durch seine Identifikation erzeugt und hängt in der Akzeptanz von jedem Individuum selbst ab. Denn „Authentizität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein filmisches Ereignis, das man herstellen muss.“³⁶

3.6 Einflussreiche Faktoren der Filmwahrnehmung

Die Gültigkeit der Realitätsdarstellung im fiktionalen Film wird nunmehr beim Zuschauer selbst hinterfragt. Schließlich ist sie von seinem Rezeptionsverhalten abhängig. Dieses wird jedoch ebenso von gewissen Faktoren motiviert. Hierzu lässt sich die Frage stellen, auf wessen Grundlage das Wissen oder die Lebenserfahrung jeder Person zurückzuführen sind? Daraus lässt sich weiterfragen, warum bestimmte Handlungsweisen im Film eine Authentizitätswirkung beim Zuschauer hervorrufen und andere nicht? Anscheinend laufen einige Filmereignisse in der gleichen Form wie in der menschlichen Wirklichkeit ab. Denn wie bereits in den vorherigen Abschnitten festgestellt wurde, identifiziert sich der Mensch nur mit Filmen, die für ihn von Bedeutung sind. Die Antwort auf die vorherigen Fragen wird gemäß der These des Filmkritikers André Bazin prägnant formuliert:

„The importance of cinema [...] lies in its ability to produce worlds or visions of the world which we – as audiences – might be able to 'take' for reality. Not a perceptual or psychological reality but a shared, social reality dependent upon providing views of what we might be able to accept as being real.“³⁷

Die verwendeten Paradigmen im fiktionalen Film, die in den letzten Abschnitten stets erwähnt wurden und mit verantwortlich für das Rezeptionsverhalten des Zuschauers sind, liegen der gesellschaftlichen Kultur zugrunde. Aus ihr entfalten sich für die jeweilige Personengruppe bekannte Sitten, Normen und Konventionen, die für die Verhaltensmuster ausschlaggebend sind. Diese eignet sich der Mensch im Laufe seines Lebens durch die soziale Teilnahme am ge-

³⁵ Vgl. Kötz (1986), S. 23.

³⁶ Sebening, Jan / Sponzel, D. Daniel (2009): Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen im filmischen Raum, in: *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Jg. 2, S. 106.

³⁷ Rushton (2011), S. 78.

sellschaftlichen Leben an und wird fortan von ihr geprägt. Die angeeigneten Haltungsweisen sind somit von unbewusster Existenz.

Bezogen auf den Film findet die Erkenntnis in folgende Richtung einen Beleg. Indem die fiktionale Geschichte kulturelle und soziale Angelegenheiten adressiert, erreicht sie ohne weiteres eine Aufrechterhaltung der filmischen Illusion beim Zuschauer. Durch seine Glaubwürdigkeit überträgt er die Geschehnisse des Films in die reale Welt und ist damit auf doppelte Weise von ihr überzeugt.³⁸ Denn er akzeptiert einerseits die fiktionale Welt als Realitätsdarstellung und andererseits die Übernahme dieser Welt in seine eigene Wirklichkeit.

Dieser Aspekt ist u. a, für die Authentizität der drei zu analysierenden Filme ausschlaggebend. SEIN ODER NICHTSSEIN sowie SCHINDLERS LISTE beziehen sich auf die Machtübergreifung der NS-Ideologie, sprich auf ein kulturell, bekanntes Thema. Sie rufen die Vergangenheit einer bestimmten Gesellschaft hervor und erreichen allein aus diesem Grund ein gewisses Maß an Authentizität. Durch das Befassen mit historischen Ereignissen erweckt der Zuschauer durch seine innere Partizipation den Anschein sich selbst wieder bzw. erstmalig in der vergangenen Zeit zu befinden. Selbst der Film MATRIX erreicht durch die Machtübergreifung der Maschinen auf diese Weise einen Realitätseindruck. Denn dieser hält seinen Bezug zu bedeutenden Themen wie in diesem Fall der technischen Entwicklungen oder der Frage nach möglicher Erkenntnis durch die menschliche Wahrnehmung aufrecht.³⁹ Dadurch dass ein anthropologischer Kontext in allen drei Geschichten gewährleistet wird, kann sich der Zuschauer mit dem Film identifizieren bzw. die Glaubwürdigkeit der filmischen Handlungen akzeptieren.⁴⁰

Indem die fiktionale Welt auf den emotionalen Bedürfnissen der Menschen, die sozial, kulturell oder historisch begründet sind, basiert, ist sie für ihn rational erklärbar. Sie hat somit das Potenzial realistisch zu sein.⁴¹ Filme richten sich auf die Erfahrungen der Menschen aus der Wirklichkeit und sind deswegen nicht „*das Ganz Andere*“⁴². Sie haben stets einen Bezug zum menschlichen Leben und dessen Sicht der Dinge. Ebenso passt sich der Film an Trends, Entwicklungen und Denkweisen jedes Zeitalters an, um der genannten Feststel-

³⁸ Vgl. Rushton (2011), S. 94f.

³⁹ Vgl. Etzold (2006), S. 66f.

⁴⁰ Vgl. Etzold (2006), S. 85ff.

⁴¹ Vgl. Morin (1958), S. 184f.

⁴² Kötzt (1986), S. 92, Hervorhebung im Original.

lung standzuhalten.⁴³ Denn folgt man der Überlegung für wen Filme gemacht werden, gibt es nur eine Antwort und die ist der Mensch. Daher scheint es ersichtlich, dass sich Filme auf menschliche Bezüge anlehnen, die damit eine glaubwürdige Realitätsdarstellung des fiktionalen Films unterstützen.

⁴³ Vgl. Morin (1958), S. 237.

4. Strukturelle Faktoren des fiktionalen Films

Bisher wurde konstatiert, dass der Vorgang der Rezeption des Zuschauers verantwortlich ist für den Realitätseindruck des Films. Nach dem Prozess der Wahrnehmung werden die Informationen durch jede Person individuell verarbeitet. Dieser Vorgang hängt von sozialen, kulturellen oder historischen Faktoren ab, wie im vorherigen Abschnitt genauer erläutert wurde. Dadurch wird das Urteil des Zuschauers über eine für ihn korrekte Realitätsdarstellung gefällt. Es gibt jedoch ein weiteres Einflussobjekt, welches für den beschriebenen Sachverhalt ausschlaggebend ist. Dieses liegt im fiktionalen Film selbst begründet bzw. in seinen strukturellen Faktoren. Denn der Aufbau und die Gestaltung des Mediums sind komplex, weshalb sie eine eigene Wirkung auf den Zuschauer erzeugen können. In den folgenden Abschnitten sollen diese Faktoren nun näher betrachtet werden.

4.1. Der Regisseur

Der Regisseur bildet eine der höchsten Instanzen im Filmbereich und ist verantwortlich für die visuelle Darbietung der filmischen Geschichte. Ebenso kümmert er sich um den kreativen Charakter, sprich die Auswahl an verwendeten Gestaltungsmitteln, die in ihrer Konstruktion eine eigene Wirkung erzielen. Daraus schließt sich, dass er durch seine Arbeit den Zuschauer bewusst manipuliert, um bestimmte Emotionen hervorrufen zu können. Hierzu muss er den Erwartungen bzw. der Haltung des Betrachters entsprechen. Weiterhin lenkt er Bestandteile wie die Dramaturgie, die Konstruktion des Raum-Zeit-Modells sowie die Art der semiotischen Mittel zur Codierung von filmischen Aussagen.⁴⁴ Der Zuschauer nimmt daher unbewusst am filmischen Geschehen auf die gleiche Weise teil wie es der Regisseur bei der Betrachtung seines eigenen Werkes tun würde bzw. bereits getan hat. Die Vorstellungen durch die der Film entstanden ist, basieren nicht auf einer allgemeingültigen Sicht der Dinge, sondern sind genauso einzigartig wie die Rezeption des Zuschauers. Denn „das objektive Abbild war zugleich ein Spiegel der Subjektivität“.⁴⁵

Der Regisseur ist nichts mehr als ein weiterer Mensch, ein weiteres Glied einer Gesellschaft, welches von seiner Kultur, seinen Lebenserfahrungen, etc. beeinflusst wird. Er ist somit zu keiner objektiven Realitätsdarstellung fähig, sondern unterliegt wie jedes menschliche Wesen den psychologischen und kognitiven

⁴⁴ Vgl. Ohler (1990), S. 54.

⁴⁵ Morin (1958), S. 177.

Einschränkungen des Wahrnehmungsprozesses. Demzufolge identifiziert sich der Zuschauer ausschließlich mit einem subjektiven Sinneseindruck, wie dies der französische Regisseur und Ethnologe Jean Rouch treffend bekräftigt: „Film is the only method I have to show another just how I see him.“⁴⁶

Angenommen die drei Filme dieser Arbeit wären nicht unter der Regie von drei unterschiedlichen Personen entstanden, sondern von ein und derselben z.B. vom Regisseur Steven Spielberg von SCHINDLERS LISTE. Würden die anderen beiden Filme in ihrer Art erhalten bleiben, sofern sich die Geschichte nicht verändern würde? Anhand der logischen Vorüberlegungen lässt sich diese Frage eindeutig verneinen. Denn die visuelle Darstellung von jedem Film ist in erster Linie von der persönlichen Arbeit des Regisseurs abhängig. Wird also ein und dieselbe Geschichte von unterschiedlichen Personen unabhängig verfilmt, entsteht am Ende nie das gleiche Ergebnis. Obwohl jedem Regisseur die gleichen Mittel zur Verfügung stehen können, richtet sich die Arbeit nach der subjektiven Imagination der einzelnen Person. Diese ist, wie bereits erläutert wurde, von weiteren Faktoren abhängig.

Daraus folgt ein bedeutender Aspekt in Bezug auf die Realitätsdarstellung des fiktionalen Films. Diese basiert nicht auf einer objektiven Sicht, sondern auf der Identifikation mit den Vorstellungen des Regisseurs. Der fiktionale Film ermöglicht dem Zuschauer auf indirekte Weise einen Zugang zum innerlichen Befinden einer konkreten Person. Denn durch den Film öffnet der Regisseur private Sicht- und Verhaltensweisen seiner selbst, die in die filmische Realität mit einfließen bzw. diese erst entstehen lassen. Der Zuschauer wird in fremde Fantasien involviert und kann sie durch seine Identifikation als reale Begebenheiten akzeptieren.⁴⁷ Daher hat der Regisseur durch seinen weitreichenden Einfluss auf die visuelle Gestaltung sowie den Einsatz filmspezifischer Mittel die Glaubwürdigkeit des Zuschauers über das Werk in seiner Hand.

4.2 Die Geschichte

Ebenso wie der Anteil des Filmemachers hat die Dramaturgie einen wesentlichen Einfluss auf die Realitätsdarstellung des fiktionalen Films. Jede Geschichte basiert auf streng durchdachten Szenarios, die nicht selten der gleichen dramaturgischen Struktur folgen. Diese setzt sich aus drei Gliedern zusammen,

⁴⁶ Rouch, Jean (1975): The Camera and Man. In: Hockings, Paul (Hrsg.) (1975): Principles of Visual Anthropology. Paris, S. 99.

⁴⁷ Vgl. Rushton (2011), S. 116f.

wodurch das bereits erwähnte „'canonical' story format“⁴⁸ entsteht. Hierzu beginnt die Geschichte mit der Einführung der Charaktere und des Ortes und führt durch eine Komplikation zum entstandenen Ziel der Handlung. Dieses wird nun so lange verfolgt bis es am Ende der Geschichte erreicht wird oder nicht. Dabei ist meist das Schicksal einer einzelnen Person im Vordergrund, die durch Figuren wie den Antagonisten, Mentor, etc. von ihrem Ziel abgehalten oder unterstützt wird.

Die zu untersuchenden Filme dieser Arbeit folgen ebenfalls diesem dramaturgischen Schema. Die Hauptperson Oskar Schindler aus *SCHINDERLS LISTE* betreibt durch die Ausbeutung der Juden seine Emaillewarenfabrik während des Zweiten Weltkrieges. Er begreift erst im Laufe des Films, dass er auf diese Weise zahlreiche Judenleben retten kann, weshalb dies zu seiner Mission wird. *SEIN ODER NICHTSEIN* handelt vom Ehepaar Maria und Josef Tura, die während des Zweiten Weltkrieges einen Spionageakt verhindern müssen, um ihr Land vor dem trügerischen Feind zu schützen. Dies gelingt ihnen jedoch nur aufgrund ihres Berufs als Theaterdarsteller. Zuletzt fügt sich *MATRIX* ebenso in die typische 3-Akt-Struktur ein. Als Neo über seine wahre Identität und sein bisheriges Leben in der computergesteuerten Matrix erfährt, erhält er den Auftrag diese zu bekämpfen, um die wahre Realität, das Reich von Zion, zu erreichen.

Es wird deutlich, dass alle drei Geschichten, trotz erheblicher Unterschiede im Inhalt, Genre, etc. der gleichen filmischen Dramaturgie folgen. Dieses Schema ist aus den westlichen Kulturkreisen entstanden und wird somit unbewusst von seinem Zuschauer wahrgenommen.⁴⁹ Es ist für dessen kausale Verständlichkeit zuständig und trägt im Wesentlichen zur Rekonstruktion der filmischen Informationen bei. Die Dramaturgie erhält ihren Bezug zur Realitätsdarstellung durch ihre Struktur, die von der jeweiligen Kultur geprägt ist und den inhaltlichen Erwartungen des Zuschauers entspricht. Er versteht somit die Handlungsstränge, kann sie nachvollziehen und es tritt das bereits bekannte Phänomen der innerlichen Partizipation, sprich der Identifikation, ein.

Daraus folgt, dass der Realitätseindruck nicht durch die Darstellung realer Begebenheiten induziert wird, sondern dem Einfluss der Dramaturgie zugrunde liegt. Denn allein durch den zeitlich beschränkten Umfang eines Films können Ereignisse aus den realen Lebenserfahrungen des Menschen nicht wahrheitsgetreu abgebildet werden. Im Gegensatz dazu werden sie auf einen zentralen

⁴⁸ Bordwell (1985), S. 35.

⁴⁹ Vgl. Bordwell (1985), S. 35.

Fokus gesetzt auf dessen Basis sich die gesamten Handlungsstränge der Geschichte beziehen.⁵⁰ Kein guter Film legt alltägliche Angelegenheiten wie das Zähneputzen, Ankleiden etc. grundlos dar, wenn diese z.B. durch einen relevanten Inhalt zum weiteren Verständnis der Geschichte nicht beitragen würden. Ebenso gleicht der Dialog nicht dem sprachlichen Gebrauch im Alltag, sondern wird auf die essenziellen Bestandteile, die für eine kausale Verständigung des Films beitragen, beschränkt.⁵¹

Die realen Ereignisse der Wirklichkeit besitzen demnach eine viel komplexere Struktur ihrer Handlungsstränge als die der dramaturgischen Geschichte. Letztere definiert einen klaren Ablauf durch Anfang und Ende und wird durch die Verwendung von Gestaltungsmitteln in ihrer Erfahrungsbedingung beeinflusst.⁵² Schließlich hat der Zuschauer durch festgelegte Aufnahmen und Perspektiven keine Möglichkeit diese zu verändern. Der Film bewahrt somit trotz Selektion und Verkürzung der inhaltlichen Ereignisse eine analoge Raum-Zeit-Struktur, die den Realitätseffekt beim Zuschauer bekräftigt.⁵³ Insofern verfolgt er einen inhaltlichen Sinn, der durch die vorhandene, geschichtliche Struktur erreicht werden soll:

„Unser Alltag ist gekennzeichnet durch ein Geflecht von Ereignissen, die nur zum Teil miteinander in Beziehung stehen die gleichzeitig ablaufen und deren Ursache-Wirkungs-Kette nur unvollständig erfahren wird. In Filmdarstellungen werden diese Stränge selektiert und inszeniert und dem Rezipienten eine in dieser Hinsicht ‚geordnete‘ Weltansicht präsentiert.“⁵⁴

Die dramaturgische Ausschmückung der fiktionalen Geschichte erfüllt den Zweck den Inhalt dem Zuschauer zu verständigen und diesen emotional an den Geschehnissen teilhaben zu lassen. Zudem wird die Dramaturgie selbst von den verwendeten, filmischen Gestaltungsmitteln beeinflusst. Daher kann keine unvermittelte Darstellung realer Ereignisse gewährleistet werden.

4.3 Filmische Gestaltungsmittel

Wie zuvor beschrieben, wird die dramaturgische Geschichte von filmspezifischen Mitteln beeinflusst, die das Rezeptionsverhalten des Zuschauers lenken. Daraus entsteht der Realitätseffekt. Der fiktionale Film entwickelt wie bereits

⁵⁰ Vgl. Schwan, Stephan (2001): Filmverstehen und Alltagserfahrungen. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film, Wiesbaden, S. 22.

⁵¹ Vgl. Sebening / Sponsel (2009), S. 103.

⁵² Vgl. Schwan (2001), S. 39f.

⁵³ Vgl. Wuss (1993), S. 239.

⁵⁴ Vgl. Schwan (2001), S. 179.

erläutert eine eigene Welt, die filmische Realität, die durch auserwählte Aufnahmen spezifisch dargestellt wird. Diese suggerieren durch das Mittel der Denotation, also durch die bloße Darlegung der Einstellungen so wie sie sind, automatisch Realität und werden dem Zuschauer auf diese Weise vermittelt. Trotz der einfachen Verständlichkeit des Mediums darf der Effekt nicht als wahre Wirklichkeit interpretiert werden, da aus jedem einzelnen Bild „am Ende eine reich-codierte, wertbeladene filmische Gesamtbotschaft entstehen könne“.⁵⁵ Schließlich besteht das Sehen aus zwei Dimensionen. Diese umfassen die Wahrnehmung des Bildes sowie die stimulierte Metamorphose jedes Zuschauers, die zusammen den Code bzw. Zweck des Bildes enthüllen.⁵⁶

Der Film besitzt somit eine eigene Sprache, die im linguistischen Sinne keine Grammatik als solche aufweist. Im Gegensatz dazu besteht sie aus zahlreichen Zeichensystemen und Codes.⁵⁷ Diese werden in Abhängigkeit vom Zuschauer auf unterschiedliche Weise gelesen, da sie von Faktoren wie dem Wissensstand der Person, kultureller Bezüge, etc. beeinflusst werden.⁵⁸ Jeder Film enthält eine verborgene und tiefgründige Bedeutung, obwohl er auf den ersten Blick die Ereignisse wesenhaft darstellt. Diese muss vom Menschen erst erkannt werden, um sie anschließend rational zu verstehen. Folgende Schlussfolgerung wird vom Filmtheoretiker Christian Metz weiterführend konstatiert: „A film is difficult to explain because it is easy to understand.“⁵⁹ Als Ergebnis seiner Identifikation kann der Betrachter daher dem fälschlichen Gedanken unterlaufen das Gesehene Bild als Abbild der Wirklichkeit zu bewerten.

Genau dieser Effekt ist auf die Gestaltungsmittel bzw. Codes des Films, die seine filmische Struktur prägen, zurückzuführen. Ersterer bezieht sich u. a. auf die vier Komponenten der Mise en Scène, derameratechnischen Möglichkeiten wie der Wahl der Perspektive, der Montage und des Tons.⁶⁰ Darüber hinaus wird im Film ebenso von unspezifischen Codes Gebrauch genommen. Sie besitzen ihren Ursprung z.B. aus der jeweiligen Kultur und sind genauso verantwortlich für das Verständnis und deren Wirkung auf den Zuschauer.⁶¹ Die Gesamtzahl der verwendeten Codes ist für den Realitätseindruck entscheidend

⁵⁵ Kötz (1986), S. 94.

⁵⁶ Vgl. Kötz (1986), S. 131f.

⁵⁷ Vgl. Monaco, James (1980): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, 2., erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg, S. 56.

⁵⁸ Vgl. Monaco (1980), S. 134.

⁵⁹ Metz, Christian (1974): Film Language. A Semiotics of the Cinema, New York, S. 72.

⁶⁰ Vgl. Schwan (2001), S. 34f.

⁶¹ Vgl. Monaco (1980), S. 162f.

und wirkt einerseits umso realistischer, je mehr sie der menschlichen Wahrnehmung gleicht. Andererseits wird durch die evozierte Identifikation die Aufmerksamkeit des Zuschauers bewusst auf ein bestimmtes Objekt oder Ereignis gesteuert.⁶² Durch das kohärente Rezeptionsverhalten wird schließlich der Anschein erweckt selbst die filmische Geschichte zu erleben und nicht mithilfe der Kamera.⁶³

Blickt der Zuschauer beispielsweise auf einen aufgerüsteten NS-Soldaten wie aus den Filmen *SCHINDLERS LISTE* oder *SEIN ODER NICHTSEIN* wird aus kultureller und historischer Sicht Gefahr und Unbehagen ausgelöst. Weiterhin wird die Froschperspektive gewählt, die an sich dem Zuschauer das Gefühl gibt unterwürfig und machtlos zu sein, gefolgt von einer langsamen Kamerafahrt zum Soldaten. Während dieser sich zentral auf die Kamera hinzubewegt, dominiert vollkommene Stille, die lediglich von seinen immer lauter werdenden Schritten unterbrochen wird. Durch dieses Beispiel einer filmspezifischen Darstellung werden die kulturbedingten Emotionen adäquat unterstützt. Daher wird deutlich, dass das Zusammenspiel der Gestaltungsmittel ihren Zweck erfüllt, indem der Zuschauer durch ihre Verwendung emotional berührt wird. Der Realitätseindruck tritt damit ein.

Für das Filmverständnis und den Einsatz der Gestaltungsmittel ist daher nicht die Denotation ausschlaggebend, sondern vielmehr die Konnotation, die ebenso Bestandteil des Films ist.⁶⁴ Diese erfasst die film- oder kulturspezifische Bedeutung der Bilder sowie dessen Einfluss auf den Zuschauer und findet ihre Relevanz im Zeichensystem des Films. Je nachdem, ob die beiden Elemente Signifikant, das Bezeichnende, und Signifikat, die Darstellung des Bezeichnenden, übereinstimmen, lässt sich die Bedeutung des semiotischen Zeichens auf unterschiedliche Weise deuten. Sie ist entweder aus der diegetischen Darstellung erkennbar oder muss durch kulturelles Wissen vom Zuschauer selbst ergänzt werden.⁶⁵ Erstere wäre demnach denotativ, letztere konnotativ erklärbar. Das Symbol des Hakenkreuzes gilt z.B. als symbolisches Zeichen, dessen Bedeutung vorwiegend durch das kulturelle Vorwissen des Menschen beleuchtet wird. Dadurch werden bestimmte Emotionen hervorgerufen, die im Zusammenhang mit der filmischen Darstellung die Glaubwürdigkeit des Zuschauers er-

⁶² Vgl. Riff, Bernhard (1990): Das Auge sieht nichts. In: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin, S. 109f.

⁶³ Vgl. Kötz (1986), S. 137-140.

⁶⁴ Vgl. Monaco (1980), S. 144f.

⁶⁵ Vgl. Monaco (1980), S. 138-141.

wecken können. Weitere relevante Zeichen bezüglich der zu analysierenden Filme werden in den nachfolgenden Kapiteln erforscht.

Die filmischen Gestaltungsmittel beeinflussen folglich genauso wie das Rezeptionsverhalten des Menschen das Ausmaß der Identifikation. Durch die Syntax des Films werden sie gemäß der Geschichte des fiktionalen Films auserwählt und geordnet, um die erwünschten Gemütsbewegungen hervorzurufen.⁶⁶ Diese sind für den Realitätseindruck entscheidend, der bei jedem Zuschauer individuell entsteht.

4.4 Das Filmgenre

Das Genre hat einen gewaltigen Effekt auf die filmische sowie geschichtliche Ausschmückung des Mediums. Denn es gibt für jede Art genrespezifische Gestaltungsmittel oder Normen, die sich in der jeweiligen Geschichte widerspiegeln. Diese verhelfen dem Zuschauer dazu ein bestimmtes Genre zu erkennen. Die wiederkehrenden Muster lenken nun einerseits die Aufmerksamkeit auf sich und suggerieren den Eindruck von Realität, indem sie der Erwartungshaltung des Zuschauers entsprechen. Andererseits hat die wiederholende Häufung den Effekt, dass die Muster sich zu den sogenannten Stereotypen weiterentwickeln: „Die vom Film angebotenen Strukturen ähnlicher Art fallen damit in die Redundanz zurück, werden unauffällig und verlieren für den Zuschauer an Informationswert [...]“⁶⁷

Damit können die stereotypen Muster nicht mehr den Realitätseindruck aufrechterhalten, sondern tragen lediglich zur Erfüllung der filmischen Diegese bei. Die Anforderungen der Komödie spiegeln sich z.B. in SEIN ODER NICHTSEIN durch komische, pointierte Dialoge, Slapstick-Elemente oder Running Gags wider. Im Gegensatz dazu findet im Film MATRIX die Darstellung surrealistischer Raumschiffe, Waffen und Kämpfe zwischen Neo und den computergesteuerten Agenten ihren Bezug zum Science-Fiction Genre. Der Zuschauer begreift damit deren Bedeutung nicht als realistische Begebenheiten, sondern als unterstützende Elemente der Filmstruktur.

Ebenso wie die genannten Merkmale gibt es gängige Konstruktionen filmischer Gestaltungsmittel, die in Filmen des gleichen Genres verwendet werden. Zudem fallen auch diese unter ein Muster und werden durch maximierten Gebrauch nicht mehr bewusst vom Zuschauer wahrgenommen. Er wird in seinem Rezeptionsverhalten nicht mehr von ihnen beeinflusst, sodass diese als Top-

⁶⁶ Vgl. Monaco (1980), S. 158f.

⁶⁷ Wuss (1993), S. 252.

Down-Prozess eingestuft werden können.⁶⁸ Demnach wird z.B. die Abfolge einer Totalen auf eine nähere Einstellung wie die Halbnahe vom Zuschauer erkannt und als Stereotyp behandelt.⁶⁹ Diese ist insbesondere aus Filmen des narrativen Kinos bekannt.

Jedes Genre setzt sich folglich aus typischen Komponenten zusammen, die sowohl die geschichtliche Struktur, als auch die Gestaltungsmittel des fiktionalen Films beeinflussen. Durch ihre Verwendung ist es dem Zuschauer möglich das jeweilige Genre der Geschichte wiederzuerkennen. Dadurch werden ebenso seine Erwartungen über den Wissensstand des Genres bestätigt. Diese Reaktion kann den Realitätseindruck beim Zuschauer entkräften, sofern ihm die genrespezifischen Mittel als Stereotype bekannt sind. Sie hemmen die emotionale Teilnahme und erwecken zunehmend die Illusion des Films als fiktionale Welt, die sie im eigentlichen Sinne auch ist.

⁶⁸ Vgl. Bordwell (1985), S. 36.

⁶⁹ Vgl. Bordwell (1985), S. 37.

5. Filmanalyse: Schindlers Liste

Nachdem die relevanten Gebiete der Wahrnehmung sowie der strukturellen Faktoren des fiktionalen Films untersucht wurden, wird in den folgenden drei Kapiteln das erworbene Wissen anhand der drei Filme dieser Arbeit vertieft. Schließlich dienen sie sowohl als Beleg für die Beantwortung der Themenfrage als auch zur plausiblen Veranschaulichung des Fazits. Zunächst erfolgt die Analyse des Dramas *SCHINDLERS LISTE*, welches unter der Regie von Steven Spielberg im Jahr 1993 entstanden ist.

5.1 Historischer Kontext

Die filmische Geschichte basiert auf der Romanvorlage von Thomas Keneally, weshalb es sich bei dem Film um eine Literaturverfilmung handelt.⁷⁰ Das Buch basiert ausschließlich auf den Recherarbeiten des Schriftstellers, die in enger Zusammenarbeit mit überlebenden Schindlerjuden entstanden ist. Daher ist es ein ungekünsteltes Resümee aller erworbenen Fakten und Erkenntnisse jener Geschehnisse. Anhand dieser Voraussetzungen konnte eine Vielzahl der wahren Informationen ohne voluminöse Adaptation für das Drehbuch übernommen werden. Allein aus diesem Grund kann der Film ein hohes Maß an Wahrheit aufweisen. Zusätzlich wird der historische Bezug durch die Verwendung filmischer Elemente des Dokumentarfilms bewahrt. Diese sind durch Texteinblendungen, die die Geschichte schlicht kommentieren, das Auftreten natürlicher Kamerabewegungen, chronologische Montage, den geringen Einsatz von Spezialeffekten oder das Drehen an einigen Originalschauplätzen zu erkennen.⁷¹ Sie unterstützen sowohl den dokumentarischen Charakter als auch den Effekt der Glaubwürdigkeit über die filmischen Ereignisse, wie im nächsten Abschnitt genauer erläutert wird.

Obwohl *SCHINDLERS LISTE* zur Gattung des Spielfilms gehört, ist er dies im klassischen Sinne nicht. Denn seine fiktionale Geschichte ist nicht ausschließlich fiktiv. Sie ist in ihren Handlungssträngen und Charakteren an der Wahrheit angelehnt und vermischt dadurch die Fiktion mit der menschlichen Wirklichkeit bzw. ihrer Vergangenheit. Der Film tritt dadurch aus einem historischen Kontext hervor und hätte ohne diesen in seiner geschichtlichen Form sowie filmischer Struktur nicht entstehen können. Er erzählt einen Lebensabschnitt der realen Person Oskar Schindler sowie seiner guten Taten während des Holocaust. So-

⁷⁰ Vgl. Noack (1998), S. 76.

⁷¹ Vgl. Noack (1998), S. 65f.

wohl sein Charakter als auch der des Amon Göth oder der Schindlerjuden entsprechen den wahren Namen und Persönlichkeiten und sind daher nicht fiktiv. Ebenso sind wesentliche Bestandteile wie Schindlers Emaillewarenfabrik, in der die Juden zu jener Zeit arbeiten mussten, das Lager in Plaszow sowie die wesentlichen Handlungsstränge des Films wahrheitsgetreu. Sie haben sich somit in der Vergangenheit tatsächlich vorgetragen. Neben diesen Fakten erfolgen jedoch einige Unstimmigkeiten zwischen Buch und Film, die nicht gänzlich der Richtigkeit entsprechen.⁷² Beispielweise wurde nicht nur der Waggon der Frauen fälschlicherweise nach Auschwitz geleitet anstatt nach Brännlitz, sondern ebenso der Zugteil der Männer. Außerdem wurden bis vor Kriegsende nicht wie im Film beschrieben alle Schindlerjuden gerettet, da die Buben der Fabrik mit ihren Vätern nach Auschwitz deportiert wurden. Zuletzt entstand die berühmte Schindler Liste nur geringfügig unter der Aufsicht von Oskar Schindler.

Neben diesen Darlegungen im Film bildet die NS-Ideologie einen weiteren essenziellen Bestandteil der filmischen Geschichte. Denn auch diese ist nicht erfunden, sondern unverkennbar real und damit ebenso der Zweite Weltkrieg und die daraus entstandenen Folgen und Auswirkungen. Darunter wird im Film besonders das Ausmaß des Holocaust zur Schau getragen. Es werden u.a. die Listen zur Judenselektion, die darauffolgende Verbannung in Ghettos, die Politik in den Konzentrationslagern und der willkürliche Mord dargestellt.

Demnach wird ersichtlich, dass trotz einiger Abweichungen viele Elemente, die den wesentlichen Aufbau des Films prägen, auf wahre Begebenheiten zurückzuführen sind. Sie besitzen einen Bezug zur Wirklichkeit des Menschen bzw. seiner vergangenen Historie. Inwiefern diese ungekünstelt und realistisch dargestellt wurden, soll nun im nächsten Abschnitt geprüft werden.

5.2 Filmstruktur und filmische Gestaltungsmittel

Zunächst ist zu bemerken, dass der Film bis auf den Prolog und Epilog in Schwarzweiß gedreht wurde. Diese Art entspricht dem Ursprungsmaterial der vorhandenen Dokumente und versetzt den Zuschauer, obwohl er die Wirklichkeit farbig sieht, mit größerem Einfluss in die vergangene Zeit. Der Grund dafür liegt im Wissen und in den Sehgewohnheiten des Zuschauers. Denn zur Zeit der Entstehung von SCHINDLERS LISTE entsprach der farbige Film als illusionspezifische Erscheinungsform.⁷³ Durch den Schwarzweißfilm wird somit in erster Linie die Dokumentation eines Sachverhalts assoziiert, die dadurch den

⁷² Vgl. Noack (1998), S. 77.

⁷³ Vgl. Noack (1998), S. 59.

Eindruck von Authentizität erweckt. Außerdem unterstützt dieser Effekt nicht nur den dokumentarischen Charakter des Films, sondern verleitet ihn einen eindeutigen, dramaturgischen Aufbau. Schindlers vergangener Lebensausschnitt wurde folglich in Schwarzweiß und die Gegenwart des Films, also der Prolog und Epilog, in Farbe gedreht.⁷⁴

Des Weiteren lassen sich relevante Gestaltungsmerkmale in der Dramaturgie der filmischen Erzählung erkennen. Sie wird deutlich vereinfacht und gekürzt erzählt im Vergleich zur wahren Geschichte. Außerdem ist sie, wie bereits erwähnt wurde, in drei grundlegende Abschnitte gegliedert. Diese befassen sich hauptsächlich mit der Charakterentwicklung von Oskar Schindler. Denn anfangs scheint er die Auswirkungen der nazistischen Ideologie nicht zu begreifen. Erst im Laufe des Films erkennt er, dass er durch seine Mitgliedschaft in der NSDAP die Macht besitzt seine Mitarbeiter vor den Folgen des Holocaust zu retten. Nach diesem Plotpoint bewahrt er sie nicht mehr zur Ausbeutung, sondern um sie vor dem Tod zu schützen. Er erzeugt somit ein menschliches Mitgefühl, welches vor allem durch die Figur des Itzhak Stern stimuliert wird. Diese entspricht allerdings nicht der Wahrheit, sondern wurde als externes Gewissen Oskar Schindlers kreiert, um seine Entwicklung plausibler darzustellen. Der Charakter von Itzhak Stern ist demnach eine rein, fiktive Figur. Sie setzt sich aus dem wirklichen Itzhak Stern, der in einer Fabrik in Krakau gearbeitet hat, dem wahren Buchhalter Oskar Schindlers Abraham Bankier und Mietek Pemper, dem jüdischen Sekretär von Amon Göth, der hauptsächlich Schindlers Liste verfasste, zusammen.⁷⁵ Das Verhältnis zwischen Oskar Schindler und Itzhak Stern ist daher fiktiv und dient ausschließlich zu dramaturgischen Zwecken. Letzterer beginnt die Rettung der Juden durch deren Einstellung in der Emaillewarenfabrik, trotz des anfänglichen Widerstands von Oskar Schindler. Gegen Ende des Films verändert sich jedoch seine Sicht durch den Einfluss seines Buchhalters, sodass er zusammen mit ihm Schindlers Liste erstellt und zuletzt als Held dargestellt wird.⁷⁶ Diese Gegenüberstellung von Gut und Böse ist ein weiteres Merkmal für die verwendete 3-Akt-Struktur im Film. Der Gegensatz wird vor allem in der Szene verdeutlicht, in der Oskar Schindler die vollgeladenen Deportationswaggons mit Wasser bestrahlt. Denn während er versucht die extreme Hitze für die Juden zu dämpfen, sehen die anwesenden NS-

⁷⁴ Vgl. Schindlers Liste (USA 1993, Steven Spielberg, DVD), 00:00:00 - 00:01:16 + 03:04:14 - 03:11:00.

⁷⁵ Vgl. Noack (1998), S. 78.

⁷⁶ Vgl. Schindlers Liste (1993), 02:22:00 - 02:26:00.

Soldaten unverständlich dabei zu.⁷⁷ Die gleiche Wirkung wird durch den Abschied Oskar Schindlers von seinen Schindlerjuden aufrechterhalten. Durch die Überreichung des Empfehlungsschreibens sowie des angefertigten Rings reagiert dieser auf eine bescheidene und sentimentale Art.⁷⁸ Hierzu ist anzumerken, dass nach den wirklichen Dokumenten der Abschied mit den wenigsten Juden statt gefunden hat und auch das Schreiben nicht von allen Mitarbeitern unterschrieben wurde.⁷⁹ Im Film wird dieses Ereignis somit dramatischer dargestellt um den Zuschauer auf emotionaler Basis stärker zu berühren.

Des Weiteren wird die Charakterentwicklung Oskar Schindlers besonders durch die ‚Rote Genia‘, welche die Hoffnung der Juden darstellt, symbolisiert.⁸⁰ Denn während der Liquidierung des Krakauer Ghettos bemerkt Oskar Schindler wie ein Mädchen im roten Kleid versucht einen Zufluchtsort vor den NS-Soldaten zu finden. Zu dieser Zeit ist sich Oskar Schindler nicht über seinen Drang Juden zu retten bewusst. Erst als er in einer weiteren Szene das Mädchen zum zweiten Mal tot wiedererkennt, ist dies der Anstoß für sein Umdenken und Handeln. Dadurch dass es nicht mehr am Leben ist, vertritt ab jenem Zeitpunkt Oskar Schindler dessen Stellung, sodass die Hoffnung der Juden nicht gestorben ist, sondern weiterhin bestehen kann.

Darüber hinaus werden die NS-Ideologie sowie der Holocaust an vielen Stellen dramatisch betont. Einerseits wird der Hass der nazistischen Anhänger durch ein kleines Mädchen, welches die Juden mit Steinen bewirft und beschimpft, sehr verdeutlicht.⁸¹ Ebenso werden die Folgen dieses Hasses anhand des grundlosen Mordes wie er beispielsweise an einem älteren, eingeschränkten Mitarbeiter vollzogen wird, dargestellt.⁸² In beiden Szenen werden die Anhänger des Nazismus dem Zuschauer als unmenschliche und herzlose Wesen demonstriert, die ihre Opfer gnadenlos behandeln. Andererseits wird der Holocaust nicht durchgehend auf die gleiche Art im Film dargelegt. Dies wird z.B. in der Szene, in der sich alle Juden zur ärztlichen Untersuchung nackt vor den NS-Soldaten versammeln müssen, belegt.⁸³ Indem der Zuschauer bereit ist anhand solcher Ereignisse Mitleid für die Opfer des Holocaust zu empfinden wird ihm in einer weiteren Szene das Gegenteil suggeriert. Nachdem der Zug mit den weib-

⁷⁷ Vgl. Schindlers Liste (1993), 02:03:10 - 02:04:50.

⁷⁸ Vgl. Schindlers Liste (1993), 02:56:53 - 02:57:30 + 02:58:15 - 03:00:03.

⁷⁹ Vgl. Noack (1998), S. 78.

⁸⁰ Vgl. Noack (1998), S. 80.

⁸¹ Vgl. Schindlers Liste (1993), 00:18:48 - 00:18:55.

⁸² Vgl. Schindlers Liste (1993), 00:41:42 - 00:41:55.

⁸³ Vgl. Schindlers Liste (1993), 01:57:00 - 01:58:00.

lichen Schindlerjuden nach Auschwitz fehlgeleitet wurde, werden allen Frauen und Mädchen die Haare abgeschnitten sowie die Kleidung entnommen.⁸⁴ Anschließend werden sie in die Gaskammer delegiert. Die nahen Einstellungen der zahlreichen Jüdinnen verdeutlichen ihre Angst und ihr Leid und lassen den Zuschauer durch seine Identifikation ebenso empfinden. Unterstützt wird der Effekt durch das Geschrei, die melancholische Musik sowie das Heranzoomen an das runde Fenster der Gaskammer, welches die Frauen und Mädchen eingengt darstellt. Dadurch wird der Eindruck der Bedrohung in der Szene verstärkt. Anstatt des tödlichen Gases wird nun aber Wasser aus den Duschhähnen freigelassen.⁸⁵ Der vorherige Eindruck des Zuschauers unterliegt somit einer Veränderung.

Demzufolge werden die Ansichten des Zuschauers über die Auswirkungen des Holocaust verharmlost. Es wird der Eindruck von geretteten Juden erweckt und der Gaskammer als kein Ort des Todes. Gleichzeitig wird er durch die überlebenden Schindlerjuden verstärkt. Der Film beendet seine Geschichte mit einem ‚Happy-End‘, da es Oskar Schindler gelingt den Tod für seine Mitarbeiter zu umgehen.⁸⁶ Die vorgekommene Brutalität im Film wird dadurch in den Hintergrund gerückt und die Gesamtheit der Folgen des Zweiten Weltkriegs auf die Rettung der Schindlerjuden reduziert.

5.3 Beurteilung der Realitätsdarstellung im Film

Der Film SCHINDLERS LISTE erzeugt durch seinen Bezug zur menschlichen Historie eine Problematik, die sich nicht endgültig lösen lässt. Indem er sich auf einen Lebensabschnitt Oskar Schindlers fixiert und den dazugehörigen Holocaust darstellt, befasst er sich mit damaligen Ereignissen. Daher kann der Zuschauer den Film als Abbild der Vergangenheit interpretieren, vorausgesetzt dass er über das nötige Hintergrundwissen verfügt.

Trotz der dokumentarischen Elemente, die im Film eingesetzt werden um den Eindruck von Authentizität zu bewahren, werden die Merkmale des fiktionalen Films ebenso beibehalten. Es handelt sich damit um eine „Mischform aus Spiel- und Dokumentarfilm“.⁸⁷ Der Zuschauer kann jedoch während der Filmbetrachtung nicht unterscheiden welche Informationen der Wahrheit entsprechen und welche nicht. Er weiß nicht welche Ereignisse sich tatsächlich in der Art des

⁸⁴ Vgl. Schindlers Liste (1993), 02:35:37 - 02:37:28.

⁸⁵ Vgl. Schindlers Liste (1993), 02:37:46 - 02:38:28.

⁸⁶ Vgl. Noack (1998), S. 87.

⁸⁷ Vgl. Noack (1998), S. 115.

Films ereignet haben können und welche eine Illusionen des Regisseurs sind. Diese Angelegenheit lässt sich ebenso wenig generalisieren. Schließlich unterscheidet sich das Rezeptionsverhalten von Person zu Person.

Der historische Kontext kann im Film daher nicht wahrheitsgetreu abgebildet werden, sondern ist stets eine spezifische Reproduktion, die je nach Eigenart des Rezipienten anders aufgefasst wird.⁸⁸ Allein aus diesem Grund können die wahren Ereignisse der Vergangenheit nicht in ihrem weitreichenden Potenzial ausgeschöpft werden. Des Weiteren beziehen sich fiktionale Filme auf individuelle Schicksale einer einzelnen Person, wie in diesem Fall von Oskar Schindler. Diese wird durch die Gestaltungselemente des Films ausgeschmückt und durch die Verarbeitung kultureller Elemente wie Liebe oder Hass ergänzt. Der Zuschauer nimmt dadurch leichter an der filmischen Geschichte teil und identifiziert sich mit den Filmcharakteren und ihrer Situation. Die Informationen des Films, die das Potenzial besitzen die geschichtliche Wahrheit zu belegen, befinden sich im Gegensatz dazu meist im Hintergrund.⁸⁹ Sie beeinflussen den Verlauf der Geschichte nicht wie die kulturellen Elemente und besitzen daher keinen gleichen Effekt auf den Zuschauer. Die Szenen in denen eine Familie ihren Schmuck in Brot versteckt oder sich Frauen im Konzentrationslager mit Blut beschmieren um gesünder auszusehen, können der Wahrheit entsprechen und die damaligen Verhaltenweisen realistisch wiedergeben.⁹⁰ Die Schlussfolgerung die sich daraus ergibt ist die Erkenntnis, dass sich nicht die geschichtlich, wahren Informationen im Gedächtnis einprägen. Es sind vielmehr diese, die den Zuschauer auf emotionaler Basis berühren und damit die Geschichte rational erscheinen lassen.⁹¹ Die Gestaltung wie der Schwarzweißfilm, die ‚Rote Genia‘ oder die ungekünstelte Darlegung des willkürlichen Mordens, sind die entscheidenden Faktoren, die den Film realistisch wirken lassen. Dadurch wird die emotionale Partizipation beim Zuschauer hervorgerufen. Im Gegensatz dazu wird der historische Inhalt überwiegend unbewusst wahrgenommen.⁹²

SCHINDLERS LISTE ist somit kein wahrheitsgetreues Abbild über die geschichtlichen Ereignisse, sondern konstruiert eine neue Welt, die auf den Bedingungen und Erfahrungen der wahren Fakten beruht. Alle Darstellungen des Films sind

⁸⁸ Vgl. Gronau, Martin (2009): Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexion zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaftler, Jg. 1, S. 19f.

⁸⁹ Vgl. Gronau (2009), S. 22.

⁹⁰ Vgl. Schindlers Liste (1993), 00:56:00 - 00:54:44 + 01:55:50 - 01:56:18.

⁹¹ Vgl. Gronau (2009), S. 29.

⁹² Vgl. Gronau (2009), S. 28.

ausschließlich Nachahmungen, die durch die filmischen Gestaltungsmittel dem Zuschauer auf spezifische Art vermittelt werden.⁹³ Allein durch den Vergleich zwischen dem Schauspieler Liam Neeson und dem damaligen Oskar Schindler, welchen er verkörpert, erscheinen deutliche Unterschiede. Diese sind nicht lediglich auf das Aussehen zurückzuführen. Denn der wahre Charakter Oskar Schindlers kann niemals durch eine andere Person, so sehr diese ihr ähnelt oder sich gleich verhält, realgetreu dargestellt werden. Jeder Schauspieler hat durch seinen eigenen Charakter einen Einfluss auf die Darbietung der Filmrolle sowie das Rezeptionsverhalten des Zuschauers. Dadurch manipuliert er den Eindruck, welcher über die wahre Person Oskar Schindler entsteht.⁹⁴

Obwohl der Film wahre Bezüge enthält, werden diese im Wesentlichen durch die subjektive Wahrnehmung und Verarbeitungen der historischen Dokumente von Steven Spielberg erzählt. Seine Sicht teilt der Zuschauer durch die emotionale Partizipation. Daher kann die damalige Wirklichkeit im Film nur verzerrt dargestellt werden. Des Weiteren wird das Ausmaß der Brutalität, die der Holocaust zur Folge trug, nicht wahrheitsgemäß dargelegt, wie aus der Aussage einer überlebenden Schindlerjüdin belegt wird: „Der Film ist zu rosig im Vergleich zu dem, was tatsächlich geschah.“⁹⁵ Trotz der zahlreichen gewaltsamen Szenen ist der Film somit nicht realistisch genug und produziert eine fälschliche Sensibilisierung aufgrund der visuellen Schmerzgrenze.⁹⁶

Durch den ständigen Wechsel und die unerkennbare Trennung zwischen illusionsspezifischen Darbietungen sowie wahrheitsgetreuen Begebenheiten kann schließlich keine allgemeingültige Realitätsdarstellung gewährleistet werden.⁹⁷ Denn je nach dem Rezeptionsverhalten des Zuschauers können die geschichtlichen Fakten mehr oder weniger bewusst wahrgenommen werden. Der Eindruck der Authentizität hängt somit nicht von diesen Faktoren ab. Er ist durch die filmische und kulturelle Gestaltung der fiktionalen Welt aus SCHINDLERS LISTE begründet.

⁹³ Vgl. Beweis, Werner (1995): Zur Realität des Imaginären. Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste*, Wien, S. 26.

⁹⁴ Vgl. Cavell, Stanley (2001): *Nach der Philosophie. Essays*, 2., erw. und überarb. Aufl., Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Nr. 1, Berlin, S. 148.

⁹⁵ Vgl. o.A.: Grenze für Greuel: Staatsakte mit Präsidenten, auf Wochen ausverkaufte Kinos, erschütterte Besucher, Kritik aus konträren Richtungen: Steven Spielbergs Holocaust-Film "Schindlers Liste" ist ein Weltereignis. Von Schindler gerettete Juden brechen ihr Schweigen und erinnern sich - besonders eindringlich, in einem Buch, die Polin Müller-Madej, in: der Spiegel vom 14.03.1994, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13686148.html>.

⁹⁶ Vgl. Noack (1998), S. 90.

⁹⁷ Vgl. Beweis (1995), S. 34f.

6. Filmanalyse: Sein oder Nichtsein

Vergleichend zum vorherigen Film handelt es sich bei SEIN ODER NICHTSEIN um eine Komödie aus dem Jahr 1942. Ernst Lubitsch führte hierzu Regie. Der zweite Film dieser Arbeit spielt ebenso zur Zeit des Zweiten Weltkriegs und behandelt u.a. die gleichen Themen wie die Literaturverfilmung zuvor. Die Darstellung der NS-Ideologie und des Holocaust wird jedoch auf eine gänzlich andere Weise dargestellt. Diese soll in den folgenden Abschnitten veranschaulicht werden.

6.2 Anthropologischer Kontext

Die Satire SEIN ODER NICHTSEIN ist in ihrer Gestaltung auf unterschiedliche Muster zurückzuführen. Indem sie Film und Theater miteinander vermischt, garantiert sie nicht durchgehend einen eindeutigen Eindruck über reale und gespielte Ereignisse innerhalb des Films.

Die Entwicklung sowie das Ausmaß der verschiedenen Handlungsstränge beziehen sich zunächst auf die historischen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs. Die Geschichte ist binnen der Kriegsjahre entstanden und konnte die damaligen Geschehnisse problemlos zu einer Filmhandlung formen. Daher spielt im Film der reale Auslandsgeheimdienst der Briten M15 sowie die Gestapo eine tragende Rolle. Diese wird anhand des Spionageakts des Doppelagenten Professor Siletzkys wiedergegeben. Weiterhin stellt er die zunehmend kritische Lage der jüdischen Einwohner in Polen dar, sowie die Auswirkungen der Bombardierungen.⁹⁸

Ebenso wie die übertragbaren Ereignisse des Zweiten Weltkriegs ist die NS-Ideologie von entscheidender Relevanz. Denn nach ihren Richtlinien werden dessen Anhänger durch den Hitlergruß, die Uniformen, Wappen, etc. glaubwürdig dargestellt. Selbst die Person Adolf Hitler wird in die filmische Geschichte integriert und in Anlehnung an den realen Charakter inszeniert. Hierzu bezieht sich der Film nicht nur auf die physischen Faktoren, sondern auf die charakterliche Darbietung und Verhaltensweisen wirklicher Persönlichkeiten.⁹⁹

Des Weiteren werden in der filmischen Geschichte kulturelle Normen und Sitten aufgegriffen. An dieser Stelle wird die Bedeutung des Theaters als Unterhaltungs- und Ablenkungszweck zu jener Zeit besonders in den Vordergrund gerückt. Außerdem entspricht das Angebot von Zigaretten, wie es beispielsweise

⁹⁸ Vgl. Sein oder Nichtsein (USA 1942, Ernst Lubitsch, DVD), 00:21:00 - 00:22:36.

⁹⁹ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 01:27:00 - 01:27:36.

im Gespräch zwischen Maria Tura und dem Agenten Alexander Siletsky dargestellt wird, den Gegebenheiten zu dieser Zeit.¹⁰⁰ Die Verhaltensweisen sind Teil dieses Zeitgeistes gewesen und können daher vom Zuschauer als solche erkannt werden. Vergleichend würden dieselben Merkmale in einem aktuellen Film der heutigen Zeit unnatürlich und daher nicht authentisch wirken.

Obwohl die Satire nun eine rein fiktionale Geschichte erzählt, besitzt sie einen anthropologischen Kontext. Dieser setzt sich aus historischen und kulturellen Faktoren zusammen, die auf das Wissen des Menschen und seine Lebenserfahrungen zurückzuführen sind. Durch diesen Bezug erscheint der Film für den Zuschauer vertraut und kann in seiner Gestaltung einen Eindruck von Authentizität erwecken.

6.3 Filmstruktur und verwendete Gestaltungsmittel

Der wesentliche Aufbau des Films wird insbesondere von der verwendeten 3-Akt-Struktur sowie der Wahl des Genres dominiert. Demnach werden die Gestaltungsmittel festgelegt, die durch ihre Anwendung die Wirkung der genannten Komponenten unterstützen.

Die Geschichte teilt sich in zwei grundlegende Stränge, die eng miteinander verbunden sind und den Lauf der Ereignisse gegenseitig beeinflussen. Einerseits liegt der Fokus auf der Dreiecksbeziehung zwischen dem Ehepaar Maria und Josef Tura sowie dem Lieutenant Andre Sobinski. Andererseits befasst sich die Geschichte mit den Hintergrundplänen des vermeidlichen Widerstandskämpfers Professor Siletsky. Dabei kennzeichnen beide Handlungen komödiantische Elemente. Sie kommen z.B. als Running-Gag, an der berühmten Stelle des Satzes ‚Sein oder Nichtsein‘ bei der jedes Mal zum großen Entsetzen Josef Turas ein Zuschauer den Saal verlässt zum Einsatz.¹⁰¹ Dass sich in diesem Fall der Lieutenant heimlich mit Maria Tura trifft, bringt die Dreiecksbeziehung voran und bildet die Basis für weitere Ereignisse. Außerdem wird Josef Turas Charakter durch weitere Slapstick-Elemente bewahrt. Diese sind in den Szenen, in der er den Lieutenant in seinem Bett entdeckt und sich durch seine Eifersucht während des Gesprächs mit dem Doppelagenten als Betrüger entlarvt, zu erkennen.¹⁰² Erstere wird durch musikalische Begleitung in ihrer Wirkung unterstützt. Durch die Komödie werden demzufolge die Eigenschaften der Personen festgelegt, die weiterhin einen Einfluss auf den Verlauf der Handlung besitzen.

¹⁰⁰ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:36:58 - 00:37:10.

¹⁰¹ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:12:30 - 00:12:55 + 00:17:13 - 00:17:35.

¹⁰² Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:09:00 - 00:09:30 + 00:56:00 - 00:56:40.

Des Weiteren prägen pointierte Dialoge sowie die übermäßige Theatralik des Schauspiels die Wirkung des Films. Dies wird speziell in der Szene, in jener der vermeidliche Adolf Hitler durch Warschau schreitet, verdeutlicht.¹⁰³ Der erste Eindruck, der durch den ernsten Ausdruck des Schauspielers sowie das Hintergrundwissen des Zuschauers entsteht, wird in der nächsten Szene verändert. Dies geschieht durch die Auflösung eines kleinen Mädchens, das die Person hinter der Verkleidung erkannt hat und um ein Autogramm bittet. Daraus folgt, dass durch den unchronologischen Aufbau sowie die Pointe das respektvolle Bild über Adolf Hitler und sein Regime verharmlost wird. Schließlich ist er „nur ein Mann mit einem kleinen Schnurrbart“.¹⁰⁴

Dieser Anschein wird durch die strikte Trennung der beiden Parteien zwischen den jüdischen Theaterschauspielern und den nazistischen Anhängern verstärkt ausgebaut. Mittels der Irreführung Professor Siletzkys sowie der Gestapo durch das Schauspiel der Theaterdarsteller werden die nazistischen Anhänger als leicht zu hintergehende Personen dargestellt. Dieser Effekt wird weiterhin durch den Charakter des wirklichen Gruppenführers der geheimen Staatspolizei belegt. Denn dieser wird durch das theatralische Spiel seines darstellenden Schauspielers als Witzfigur etabliert. Vergleichend zu Josef Tura, der sich in einer gefährlichen Situation befindet, dominiert dieser das Gespräch und ist in der Lage den Gruppenführer zu verunsichern.¹⁰⁵ Daraus folgt, dass die jüdischen Theaterschauspieler durch ihre menschlichen Fähigkeiten und ihren Zusammenhalt für den Zuschauer machtvoller wirken als der gefürchtete Feind. Außerdem ist durch die Aufstellung von Gut und Böse ein weiteres Merkmal der Erzählstruktur aufgegriffen.

Der Verlauf der komplex durchdachten Handlung entwickelt sich immer mehr in skurrile Verstrickungen und Zufälle, die sich schließlich gemäß der Erzählstruktur und des Genres in einem Happy-End auflösen. Dabei sind sowohl alle Ereignisse als auch das Verhalten der Charaktere stets aufeinander abgestimmt. Als Josef Tura in seiner Verkleidung als Professor Siletzky droht aufzufliegen, hat er rein zufällig einen zweiten Bart in seiner Hosentasche und weiß sogleich wie er sich aus der Situation retten kann.¹⁰⁶ Die Dramaturgie der Geschichte bestätigt damit ihre unflexible Form bezüglich des Verlaufs der Handlungen. Die Reaktion und Vorgehensweise von Josef Tura kann, aufgrund seines Charak-

¹⁰³ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:02:25 - 00:02:56 + 00:07:23 - 00:07:33.

¹⁰⁴ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:06:36 - 00:06:41.

¹⁰⁵ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 01:05:40 - 01:07:15.

¹⁰⁶ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 01:15:40 - 01:16:18.

ters sowie der riskanten Situation, vom Zuschauer sehr wohl beglaubigt werden. Dennoch ist die Art wie er sich aus der Affäre gezogen hat nur eine von vielen möglichen Enden. Die Szene hätte durch viele Reaktionen anders verlaufen können wie z.B. indem einer der Soldaten durch die Geräusche des Rasierens Verdacht geschöpft und folglich die Tür geöffnet hätte. Dadurch würde er Josef Tura beim Rasieren des Barts erwischen und die Handlung in eine andere Richtung lenken.

Die Erkenntnis, die sich daraus erschließen lässt, ist dass die Geschichte zwar das Potenzial besitzt authentisch zu wirken, jedoch in diesem Punkt ihren Bezug zur Wirklichkeit verliert. Alle Handlungen sind wie eine Choreographie abgestimmt und von weiteren Faktoren wie dem Genre abhängig. Daher werden ausschließlich Handlungsabläufe für die Geschichte übernommen, die ihrer Filmstruktur entsprechen. Ob diese realistisch sind, d.h. ihr Raum-Zeit-Modell der Wirklichkeit entspricht, ist in diesem Fall dramaturgisch gesehen von geringerer Bedeutung. Zudem sind die Mittel des Barts und des sich Verkleidens theatralische Kennzeichen, die das Filmgenre treffend darstellen.

6.3 Beurteilung der Realitätsdarstellung im Film

SEIN ODER NICHTSEIN ist ein Film über eine gänzlich fiktionale Geschichte. Sie enthält durch den kulturellen sowie historischen Kontext Bezüge zu wirklichen Ereignissen und greift dieses Wissen für die Gestaltung ihrer Handlungen auf. Dennoch ist einzig das Vorkommen Adolf Hitlers auf eine reale Person zurückzuführen vergleichend zu SCHINDLERS LISTE, welche sich mit einer realistischen Geschichte befasst.

Der Film entzieht durch sein doppeltes Spiel, in dem Theater und Wirklichkeit miteinander verwischt werden, den Eindruck von Realität, aufgrund des durchgehenden Fokus der Inszenierung. Diese Behauptung wird insbesondere im Film selbst durch einen der jüdischen Theaterdarsteller nach der Bombardierung Warschaus belegt: „Jetzt übernehmen die Nazis selbst die Regie und ganz Polen wird zur Bühne“.¹⁰⁷ Denn die fiktiven Schauspieler spielen in ihrer fiktiven Welt, welche für sie jedoch real ist, ein fiktives Spiel um ihr Leben zu retten sowie den Spionageakt zu verhindern. So wird beispielsweise in der beginnenden Szene der Gestapo erst am Ende aufgelöst, dass es sich hierbei nur um ein Schauspiel handelt.¹⁰⁸ Die NS-Ideologie wird durch den gespielten Gruppenführer, welcher durch sein unernstes Auftreten, den gähnenden Hitlergruß sowie

¹⁰⁷ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:20:42 - 00:20:49.

¹⁰⁸ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 00:02:56 - 00:04:43.

der Gleichstellung Hitlers mit einem Harzer Käse unseriös dargestellt. Dass die Nazis selbst dieser Offenbarung entsprechen, insbesondere durch den wahren Gruppenführer, der den vorherigen Witz auf Kosten seines eigenen Führers aufgreift, unterstützt die parodierte Form des Nationalsozialismus.¹⁰⁹ Sein inkompetentes Verhalten bei dem er jedes Mal die Schuld von sich selbst auf andere abstreift, bestätigt die These. Des Weiteren wird in derselben Szene durch die Überlegenheit Josef Turas, der pointierten Dialoge und des übertriebenen Spiels des Gruppenführers und Sturmführers Schulz die Darstellung zunehmend ausgeweitet. Dadurch wird ersichtlich, dass sich der Film auf eine vollkommene Verspottung sowie Verharmlosung der NS-Ideologie bezieht. Diese wird dem Zuschauer mithilfe der filmischen Mittel, der Dramaturgie sowie der Komödie suggeriert.

Das entstandene Bild ist hauptsächlich auf den Vergleich der zweiten Partei der jüdischen Theaterschauspieler zurückzuführen. Denn obwohl diese ihre wahre Identität durch ihr Spiel verstecken, und damit der Eindruck von Unterlegenheit entsteht, wirken sie machtvoller als die nazistischen Anhänger.¹¹⁰ Durch ihren Zusammenhalt in riskanten Situationen sowie ihrer einfallsreichen Charaktere und Handlungen überlisten sie bis zum Schluss die Pläne der NS-Ideologie. Der Film verdreht somit die in der Wirklichkeit wahren Begebenheiten, indem die Opfer dieses Mal über die Täter dominieren. Schließlich schaffen es die Theaterschauspieler dem Nationalsozialismus zu entkommen und ihr Land vor den Auswirkungen des Spionageakts zu retten. Damit wird das wirkliche Bild der nazistischen Anhänger als vermeidlich unbändige und übermächtige Wesen einerseits demoliert. Aufgrund ihrer Unterlegenheit sowie ihrer charakterlichen Schwächen, wirken sie im Film zunehmend menschlich. Andererseits kann die wahre Bedeutung der NS-Ideologie als zerstörerische, unmenschliche Gewalt ebenfalls im Film vom Zuschauer interpretiert werden. Die beabsichtigte Darlegung wird vom Regisseur Ernst Lubitsch selbst präzise wiedergegeben:

„Ich habe keine Folterkammern gezeigt, keine Prügelszenen, keine Nahaufnahmen von enthemmten Nazis, die ihre Peitschen knallen lassen und ihre Augen lustvoll verdrehen. Meine Nazis sind anders: Sie haben dieses Stadium längst durchschritten. Brutalität, Schläge und Folter sind bei ihnen längst tägliche Routine. Sie sprechen darüber genauso wie ein Händler über den Verkauf einer Handtasche. Ihren Humor beziehen sie aus den Konzentrationslagern und dem Leiden ihrer Opfer.“¹¹¹

¹⁰⁹ Vgl. Sein oder Nichtsein (1942), 01:08:20 - 01:09:50.

¹¹⁰ Vgl. Weingart, Susanne: Der Filmkanon. Sein oder Nichtsein, 13. April 2010, in: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/43556/sein-oder-nichtsein>.

¹¹¹ Spaich, Herbert (1992): Ernst Lubitsch und seine Filme. München, S. 358 zit. Nach Ernst Lubitsch.

Aus dieser Tatsache lässt sich folgendes Fazit ableiten. Die Darstellung der NS-Ideologie kann vom Zuschauer wegen des Mangels an Brutalität und der Irreführung der Nazis als ungefährlich und verspottend aufgefasst werden. Dennoch wird ersichtlich, dass der Film eine weitere Intention befürwortet. Denn trotz vorheriger Feststellungen bleibt der wahre Charakter, das Wesen der Ideologie über massenhaftes Morden zum Zweck einer nationalen Einheit bewahrt. Schließlich befinden sich die jüdischen Schauspieler unter permanentem Risiko. Ein einziger Fehler würde die gesamte Inszenierung aufdecken und damit das Leben jedes Einzelnen in Gefahr bringen. Die NS-Ideologie kann unter diesem Aspekt unzweifelhaft korrekt interpretiert werden. Denn die Tatsache, dass sich ihre Anhänger über ihr Handeln bespaßen, wird in keiner besseren Sicht dargelegt. Sie wirkt durchaus skrupelloser und unmenschlicher, indem sie sich nicht mehr über das Morden als solches bewusst sind, sondern es als triviale, lustige Angelegenheit ansehen.

Zusammenfassend wird bezüglich der Realitätsdarstellung des Films konstatiert, dass eine eindeutige Sichtweise im Film nicht möglich ist. Die beabsichtigten Darlegungen aus Ernst Lubitschs Sicht werden von der Erzählstruktur sowie zahlreicher Mittel der Komödie beeinflusst. Sie sind allein aus diesem Grund verzerrt und nicht wahrheitsgetreu. Die Vorstellung der beiden Parteien hängt sowohl vom geschichtlichen Verlauf als auch von dem prägenden Fokus des Theaters ab. Durch letztere Hervorhebung sind nahezu alle Handlungen gespielt, weshalb die wahren Folgen für den Zuschauer ebenfalls inszeniert wirken können. Dadurch wird der Ernst der Lage nicht selten verharmlost, genauso wie das Bild der NS-Ideologie. Ob der Zuschauer letztlich diese auf die gleiche Art wie der Regisseur oder anders wahrnimmt, ist abermals von seinem Rezeptionsverhalten abhängig. Daraus wird deutlich, dass die wahren Begebenheiten lediglich modulierend für die filmische Realität sind. Denn zuletzt liegt die wahre Bedeutung des Films in der dramaturgischen Geschichte, die in ihrer Wirkung von den filmischen Gestaltungsmitteln beeinflusst wird.¹¹²

¹¹² Vgl. Gronau (2009), S. 30f.

7. Filmanalyse: Matrix

Nachdem auf die beiden vorherigen Filme näher eingegangen wurde, soll in diesem Kapitel abschließend das dritte Werk analysiert werden. Hierbei handelt es sich um einen Science-Fiction Film aus dem Jahr 1999, der unter der Regie der beiden Wachowski Brüder entstanden ist. Auch wenn die Geschichte auf den ersten Blick einen drastischen Gegensatz zu den beiden anderen bildet, erhält sie dennoch einige gleichförmige Bezüge. Denn wie die Diktatur der NS-Ideologie befasst sich MATRIX mit einer Machtübergreifung, die in diesem Fall auf eine übermenschliche Instanz zurückzuführen ist. Dadurch kann der Kampf der Menschen gegen den Supercomputer ebenso als „Weltkrieg' [...] [bezeichnet] [werden]“. ¹¹³ Welche Besonderheiten des Films bezüglich der Themenfrage zu beachten sind, soll in den folgenden Abschnitten geklärt werden.

7.1 Philosophischer Kontext

Der zu untersuchende Film basiert auf konkreten Theorien, unter deren Voraussetzung die Geschichte erst entstehen konnte. Außerdem befasst er sich mit der Realitätsfrage, die ein relevantes Teilgebiet dieser Arbeit bildet. Nahezu die Gesamtheit der Überlegungen, die sich über die verschiedenen Begriffsklärungen bis zum Prozess der Wahrnehmung erstrecken, werden in MATRIX als zentraler Fokus durchleuchtet. Dabei lassen sich sowohl Übereinstimmungen als auch Differenzen zu verschiedenen philosophischen Lehren feststellen.

Zunächst ist es für den Hauptcharakter Neo nicht ersichtlich, dass er in einer computergesteuerten Welt lebt und damit nicht in der Realität. Erst nachdem er von Morpheus in die wahre Wirklichkeit entführt wird, erkennt er, dass er zu keinem Zeitpunkt dazu fähig war die Realität als solche wahrzunehmen. ¹¹⁴ Die realistisch wirkende Welt der Matrix ist eine simulierte Traumwelt, die durch komplexe Computersysteme regiert und gesteuert wird. Der Prozess der Wahrnehmung der dort lebenden Menschen wird somit nicht von ihnen selbst, sondern von den Maschinen übernommen. Die Illusion der Matrix entspricht dabei dem Bild der menschlichen Wirklichkeit.

Im Film gibt es jedoch eine weitere wichtige Instanz, die außerhalb des Computersystems liegt. Diese ist die Welt von Zion und das Ziel der Menschen, die außerhalb der Matrix existieren. Denn in ihr soll ein wahrhaftig unabhängiges Leben als freier Mensch möglich sein. Verglichen mit den Erkenntnissen aus

¹¹³ Vgl. Etzold (2006), S. 199, Hervorhebung im Original.

¹¹⁴ Vgl. Matrix (USA 1999, Andy und Lana Wachowski, DVD), 00:37:48 - 00:39:28.

der Philosophie, ergibt sich nun aus der Konstruktion der Matrix ein Bezug zum Höhlengleichnis Platons.¹¹⁵ Genauso wie die Menschen, die in der Matrix leben, sind auch die wirklichen Menschen in einer Höhle gefangen. Denn diese ist die menschliche Wirklichkeit, die er durch seine Sinne wahrnimmt und ohne die er keine Aussagen über sein Umfeld treffen könnte. Daraus lässt sich ableiten, dass der Mensch wie in MATRIX in einer Illusion leben könnte ohne es jemals zu wissen. Schließlich ist es ihm nicht möglich als Außenstehender ein Urteil über seine eigenen subjektiven Wahrnehmungen zu treffen. Der Unterschied liegt darin, dass im Film der Computer dem Menschen vortäuscht in der Realität zu existieren, während sich im wirklichen Leben der Mensch selbst durch sein eigenes Denken täuschen lässt.¹¹⁶

Des Weiteren wird der Matrix die Welt Zions gegenübergestellt, die im Vergleich zum wahren Leben einer objektiven Realität entspricht.¹¹⁷ Weitere Bezüge lassen sich hierzu auf die christliche Religion zurückführen, indem die Welt Zions dem Paradies, also einer Welt nach dem Tod, gleichen könnte. Während diese vom Menschen der Wirklichkeit unerreichbar ist, sind Morpheus und seine Anhänger auf der Suche nach ihr. Im Film besteht damit die Möglichkeit sie lebend zu erreichen. Dadurch wird verdeutlicht, dass die beiden Gegensätze aus der Geschichte auf wahren Angelegenheiten der Menschen sowie dieser Arbeit beruhen. Denn der Film thematisiert die Frage nach der wirklichen Wahrheit. Daher ist es für den Zuschauer nicht kontinuierlich ersichtlich, welche Ereignisse realistisch sind und welche der Illusion der Matrix zugrunde liegen.

Weiterhin stellt die Geschichte eine dem Menschen verständliche Funktionsweise der Computersysteme dar, wie z.B. die Anwendung der Programme, die sich auf technologische Entwicklungen des damaligen Zeitgeistes beziehen.¹¹⁸ Ebenso beruht die Darstellung der Matrix auf den Realitätsvorstellungen aus dieser Zeit. Hierzu bezieht sich letzter Aspekt auf kulturelle Gesichtspunkte wie die Verhaltenweisen der Menschen als auch die Gestaltung ihrer Umgebung. Diese ist anhand wirklicher Gebäude der realen Stadt Sydney im Hintergrund der Handlungen immer wieder zu erkennen.¹¹⁹

MATRIX ist demzufolge eine fiktionale Geschichte, die in ihrem Wesen einen starken philosophischen Kontext aufweist. Die computergesteuerte Welt ähnelt

¹¹⁵ Vgl. Etzold (2006), S. 86f.

¹¹⁶ Vgl. Etzold (2006), S. 60.

¹¹⁷ Vgl. Etzold (2006), S. 61.

¹¹⁸ Vgl. Matrix (1999), 00:58:45 - 00:59:24.

¹¹⁹ Vgl. Matrix (1999), 01:41:35 - 01:42:28.

der menschlichen Wirklichkeit, obwohl es sich hierbei um eine simulierte Illusion handelt. Die Wahrnehmung des wirklichen Menschen kann folglich auf der gleichen Traumwelt beruhen, die in diesem Fall durch die Sinne begründet ist. Weiterhin lassen sich im Film Bezüge zu Themenbereichen wie der Religion erschließen. Dadurch wird ersichtlich, dass sich der Zuschauer allein aufgrund der anthropologischen Angelegenheiten mit dem Film identifizieren kann.

7.2 Filmstruktur und verwendete Gestaltungsmittel

Wie bereits der zuvor untersuchte Film bezieht sich MATRIX auf eine gänzlich fiktionale Geschichte. Alle Charaktere sowie Handlungsstränge beruhen auf den Fantasien der Drehbuchautoren und besitzen bis auf den zuvor beschriebenen Kontext keine realistischen Gesichtspunkte.

Zunächst ist erneut ein Augenmerk auf die Erzählstruktur zu setzen. In Anbetracht der beiden vorherigen, ist auch diese Geschichte nach dem Muster der 3-Akt-Struktur gegliedert. In diesem Fall ähnelt der Aufbau sogar besonders der Reise des Helden.¹²⁰ Denn Neo begibt sich nach dem ersten Plotpoint ebenso in eine fremde Welt, die ihm zu Beginn unheimlich erscheint, weshalb er seinen Entschluss, sein gewohntes Umfeld zu verlassen, anzweifelt.¹²¹ Diese Sicht ändert sich im Laufe der Geschichte mit seiner charakterlichen Entwicklung sowie der Hilfestellung seines Mentors Morpheus. Daher sind alle Handlungen durch die Mittel der Dramaturgie streng konstruiert und aufeinander abgestimmt. Es gibt keinen Spielraum für unbedeutende Ereignisse oder Zufälle, wie es im wahren Leben üblich sein kann.

Des Weiteren haben die gestalterischen Elemente, die die computergesteuerte Welt abbilden, einen entscheidenden Einfluss auf die Realitätsdarstellung im Film. Schließlich besitzt er die Fähigkeit den Zuschauer durch sein Stilmittel der „Nicht-Polarität von Wirklichkeit und Illusion [zu] [täuschen].“¹²² Aufgrund der Ähnlichkeit der Matrix zur Wirklichkeit ist es sowohl Neo als auch dem Zuschauer zu Beginn der Handlung nicht begreiflich, dass ersterer in einer Traumwelt lebt. Erst nach der Aufklärung Neos sind die Verwandlung von Agent Smith aus menschlichen Personen oder der Austritt aus der Matrix über die elektronische Verbindung eines Telefons rational erklärbar.¹²³ Infolgedessen

¹²⁰ Vgl. Vogler, Christopher (2010): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 6., akt. und überarb. Auflage, Frankfurt am Main, S. 55ff.

¹²¹ Vgl. Matrix (1999), 00:41:34 - 00:42:34.

¹²² Vgl. Etzold (2006), S. 87.

¹²³ Vgl. Matrix (1999), 01:48:40 - 01:49:30.

kann der Zuschauer mithilfe der strikten Trennung der Matrix und der Wirklichkeit, die außerhalb des Supercomputers liegt, den Unterschied erkennen. Er muss die Konstruktion, sprich das System der filmischen Realität begreifen, um nicht von ihr getäuscht zu werden. Diese Aufteilung unterliegt einer Vielzahl an weiteren Merkmalen wie der Darstellung der einzelnen Räder am menschlichen Körper, die Neo nach seiner Auferstehung bekundet.¹²⁴ Sobald diese nicht mehr zu erkennen sind, befindet er sich in der Matrix. Folglich sind sie für den Zuschauer ein Zeichen für die wahre Wirklichkeit.

Im Vergleich dazu sind markante Merkmale für die simulierte Traumwelt die grüne Farbgebung innerhalb der Matrix, die der Zuschauer anhand seines Wissens mit alten Computern assoziiert.¹²⁵ Daher sind die codierten Informationen ebenfalls grün, die der wahren Sicht auf die Matrix entsprechen. Diese sind für Neo, nachdem er durch den Kuss Trinitys wiederbelebt wurde, erkennbar.¹²⁶ Der Gegensatz zur Realität wird weiterhin in den beiden Kapseln, die Morpheus Neo vorsetzt, verdeutlicht.¹²⁷ Denn die rote Kapsel, die die Komplementärfarbe von Grün ist, symbolisiert das Gegenteil der Matrix sowie die Befreiung des Menschen von den Fängen des Supercomputers. Im Gegensatz dazu offenbart der verklebte Mund Neos beim Verhör von Agent Smith so wie das Einführen einer lebenden Wanze die Matrix als Illusion.¹²⁸ Sie sind ein Anzeichen dafür, dass nicht der Mensch in dieser Welt denkt und handelt, sondern diese Vorgänge von der Matrix übernommen werden.¹²⁹ Diesen Anschein unterstützt der verflüssigende Spiegel, der in Neos Körper, kurz bevor er die Matrix verlässt, eintritt.¹³⁰ Die virtuelle Realität wirkt damit wie ein lebendes Gefängnis. Sie kennzeichnet die Matrix, in der sich Neo sein ganzes Leben lang befunden hat und von der er in Besitz ergriffen wurde. Daher verschwindet der Spiegel aus seinem Körper, sobald er aus seiner Büchse befreit wird. Dieser bzw. die Matrix hat keinen Einfluss mehr auf ihn, da er sich fortan als selbständiges Wesen in der wahren Wirklichkeit befindet.¹³¹ Außerdem wird durch die Beherrschung der Zeit durch Neo das realistische Raum-Zeit-Kontinuum gemäß des dramaturgi-

¹²⁴ Vgl. Matrix (1999), 00:35:10 - 00:35:50.

¹²⁵ Vgl. Etzold (2006), S. 19f.

¹²⁶ Vgl. Matrix (1999), 02:00:30 - 02:00:34.

¹²⁷ Vgl. Matrix (1999), 00:27:50 - 00:28:13.

¹²⁸ Vgl. Matrix (1999), 00:19:50 - 00:20:30.

¹²⁹ Vgl. Etzold (2006), S. 67.

¹³⁰ Vgl. Matrix (1999), 00:30:10 - 00:31:05.

¹³¹ Vgl. Etzold (2006), S. 116.

schen Ablaufs beeinflusst.¹³² Dies ist insbesondere in der Szene am Ende des finalen Kampfs zu erkennen, als er nach seiner Auferstehung die Fähigkeit besitzt die auf ihn gerichteten Kanonenkugeln zu stoppen.¹³³ Ebenso werden Zeitlupen bei der Flucht Trinitys über den Dächern sowie dem Ausweichmanöver Neos während eines Kampfes verwendet. Sie sind ein weiterführendes Zeichen für die übernatürlichen Möglichkeiten der Matrix.¹³⁴

Neben den zuvor benannten Merkmalen erfolgen ebenso offensichtlichere Darstellungen, die das Urteil des Zuschauers über Wirklichkeit und Illusion erleichtern. Dies ist konkret als Neo bei seinem Sturz vom Boden abgefedert wird oder bei der dreifachen Darstellung des Oberkörpers von Agent Smith während eines Kampfs zu erkennen.¹³⁵ Beide Beispiele bestätigen, dass es sich bei der Welt der Matrix um eine Illusion handelt. Die Zweite Szene betont dabei gleichzeitig die enorme Macht des Computersystems, die durch die Figur des Agent Smiths verkörpert wird.

Daraus schließt sich, dass die filmischen Gestaltungsmittel u.a. zur Diskrepanz der wirklichen und imitierten Welt dienen. Die Matrix besteht aus einer Vielzahl an unauthentischen Ereignissen, welche vom Zuschauer nach dessen Erfassung rational akzeptiert werden. Dadurch können sie nicht fälschlicherweise als übertragbare Geschehnisse der Realität angesehen werden. Die wahre Wirklichkeit außerhalb der Matrix weist jedoch ebenfalls unrealistische Erscheinungen wie die fiktiven Waffen oder das Raumschiff der Nebuchadnezzar auf. Selbst die zuvor genannten Räder am menschlichen Körper, die Funktionsweise des Supercomputers und der dazugehörigen Gestalten sind von rein fiktivem Charakter. Sie sind für die Menschheit des heutigen Zeitalters nicht realistisch. Sowohl die Matrix als auch die wahre Wirklichkeit beinhalten unauthentische Bezüge. Daher ist eine exakte Aufteilung von realen und unrealen Begebenheiten auf beide Welten nicht möglich.

7.3 Beurteilung der Realitätsdarstellung im Film

Der folgende Film erweist eine äußerst spezielle Untersuchung bezüglich der Themenfrage dieser Arbeit, die im Vergleich zu den beiden vorherigen Filmen nicht gegeben war. Denn MATRIX behandelt die Frage nach der Realität selbst und erzeugt schließlich eine eigene Antwort auf diesen Sachverhalt. Dadurch

¹³² Vgl. Etzold (2006), S. 20f.

¹³³ Vgl. Matrix (1999), 02:00:00 - 02:00:23.

¹³⁴ Vgl. Matrix (1999), 00:04:08 - 00:04:32 + 01:42:08 - 01:42:22.

¹³⁵ Vgl. Matrix (1999), 00:52:18 - 00:52:38 + 01:42:00 - 01:42:04.

wird betont, dass die filmische Realität nicht mit der menschlichen Wirklichkeit gleichzusetzen ist, da diese eine eigene Welt für sich ist. Es gibt weder die Vorstellung der Matrix noch ihren Gegenpart die Welt von Zion. Sie beruhen ausschließlich auf den Fantasien der Filmemacher, die für die inhaltliche und visuelle Gestaltung ihres Werkes verantwortlich sind. Daher kann eine Untersuchung der wahrheitsgetreuen Wirklichkeit im Film nicht vollbracht werden, da es keinen realistischen Bezug zu diesen Welten gibt. Es wird folglich eine potenzielle Zukunft dargestellt, die den subjektiven Vorstellungen der beiden Regisseure entspricht.

Diese sind weiterhin von ihrem subjektiven Wissensstand über den Zeitgeist oder kulturelle Perspektiven abhängig, die für die Kreation der Matrix von Bedeutung sind. Wäre der Film ein Jahrhundert früher entstanden, würde die Gestaltung der Matrix wahrscheinlich anders aussehen, vorausgesetzt, dass das Wissen über die film- und computerspezifischen Entwicklungen zu dieser Zeit vorhanden gewesen wäre. Letztlich soll diese der menschlichen Wirklichkeit ähneln, um die Täuschung des Zuschauers über die Illusion und Realität, sprich das Stilmittel der Nicht-Polarität, aufrechtzuerhalten.¹³⁶

Weiterhin ist der Bezug zu den Erkenntnistheorien für die Gestaltung der beiden Welten von Bedeutung. Denn ohne den philosophischen Kontext, hätte die Geschichte in ihrer Form nicht entstehen können. Schließlich beruht das Prinzip der beiden Welten auf diesem Wissensstand. Das Denken der Menschen, die in der Matrix leben, wurde externalisiert und von dem komplexen Computersystem übernommen. Daher ist keine wahre Sicht auf die Realität möglich, weshalb einerseits die Matrix die Menschen uneingeschränkt beeinflussen kann und andererseits die Machtausübung für diesen nicht erkennbar ist. Die Welt von Zion ist dagegen der Erlös dieses Einflusses, die eine unabhängige und damit wahrheitsgetreue Wahrnehmung der Realität garantiert.¹³⁷ Die Anschauung einer objektiven Realität in der Welt von Zion ist jedoch rein fiktiv, da die Wahrnehmung des Menschen stets subjektiv ist, wie in dieser Arbeit erläutert wurde. Deshalb würde die menschliche Wahrnehmung vielmehr der Welt der Matrix gleichen. Die Wirklichkeit wird in diesem Fall nicht wie im Film durch eine allumfassende Instanz gesteuert, sondern wird von jedem Menschen durch seine eigene, subjektive Illusion erlebt.

¹³⁶ Vgl. Etzold (2006), S. 86f.

¹³⁷ Vgl. Etzold (2006), S. 65ff.

Obwohl die filmische Geschichte ausschließlich auf fiktive Entwicklungen der Wirklichkeit verweist, ist es für den Zuschauer dennoch möglich den Film als authentisch wahrzunehmen. Denn durch die menschlichen Bezüge befasst er sich automatisch mit den Problemen der Hauptcharaktere und überträgt sie damit auf sich selbst. Ebenso ist das Verhältnis zwischen Neo und Trinity, welches sich im Laufe der Geschichte zunehmend zu einer Liebesbeziehung entwickelt, ein entscheidender Faktor für die Identifikation. Durch das Aufgreifen des kulturellen Elements der Liebe, sind die Handlungen verständlich und können vom Zuschauer emotional nachvollzogen werden. Außerdem hat sie eine weitere wesentliche Bedeutung für die Geschichte. Aufgrund dieser wird Neo nach seinem Tod in der Matrix wiederbelebt und ist damit fähig Agent Smith zu bewältigen.¹³⁸ Sie bildet einen direkten Gegensatz zum Supercomputer und ist ein Garant für die Realität, indem es letzterem nicht möglich ist zu lieben.¹³⁹ Daraus folgt, dass der Eindruck von Realität beim Zuschauer nicht durch adäquate Realitätsdarstellungen stimuliert wird. Ersterer wird durch konkrete Ereignisse und deren anthropologische Bezüge, mit denen er sich identifizieren kann, ausgelöst. Einzig entscheidend ist, dass sie für den Betrachter emotional sowie rational erfassbar sind. Letzterer Faktor bezieht sich hierzu auf die fiktiven Gestalten und Maschinen, die sowohl durch das Genre als auch durch die dramaturgische Relevanz akzeptiert werden können. Sofern diese Bedingungen im Film gegeben sind und in den Erwartungen des Zuschauers übereinstimmen, sind sie für ihn authentisch. Dadurch können sowohl Illusionen bzw. Ereignisse, die dem Menschen in der Wirklichkeit nicht passieren können, im Film einen realistischen Eindruck bewirken.¹⁴⁰

Die fiktionale Geschichte MATRIX befasst sich mit möglichen Entwicklungen der Zukunft, die für den Zuschauer der Gegenwart bis zum jetzigen Zeitpunkt unerreichbar sind. Demzufolge ist die gesamte Gestaltung und Aufbereitung des Films auf subjektiven Vorstellungen zurückzuführen, die auf dem Wissensstand und dem derzeitigen technischen Fortschritt beruhen. Weiterhin werden philosophische Theorien der Erkenntnislehre durch die Darstellung der beiden Welten Matrix und Zion erfasst. Diese setzen ihren Fokus nicht auf eine exakte Wiedergabe des Kontextes, sondern sind, gemäß der dramaturgischen Handlung, dem Genre etc., konstruiert und angepasst. Letztlich unterscheidet sich jede Theorie in gewissen Teilen voneinander, sodass selbst durch diese keine ein-

¹³⁸ Vgl. Matrix (1999), 01:58:50 - 02:00:10.

¹³⁹ Vgl. Etzold (2006), S. 88.

¹⁴⁰ Vgl. Rushton (2011), S. 59.

deutige Antwort auf die Realitätsfrage zu entnehmen ist. Schließlich ist die scheinbar reale Welt der Matrix zu keinem Anteil mit der menschlichen Wirklichkeit gleichzustellen, sondern beruht auf einer gänzlichen Simulation.¹⁴¹ Mit dieser kann sich der Zuschauer nun dennoch identifizieren. Denn obwohl gewisse Handlungsstränge der filmischen Realität angehören, vergleicht er sie mit seinen eigenen Erfahrungen. Durch das Begreifen der Naturgesetze der fiktionalen Welt kann er sie schließlich als reale Begebenheiten des Films akzeptieren.¹⁴²

¹⁴¹ Vgl. Etzold (2006), S. 191.

¹⁴² Vgl. Rushton (2011), S. 109.

8. Schlussbetrachtungen

„The imaginary isn't the unreal; it's the indiscernibility of real and unreal.“¹⁴³

8.1 Zusammenfassung und Reflexion der Ergebnisse

Schließlich wird die Gesamtheit der untersuchten Themengebiete und Faktoren, die eine schrittweise Annäherung an den Sachverhalt bereitstellen sollte, im folgenden Kapitel zu einer endgültigen Antwort zusammengefasst.

Eine Realitätsdarstellung, die den wahren Begebenheiten entspricht und in ihren wesentlichen Bestandteilen in die Wirklichkeit übertragbar scheint, ist in der Gattung des fiktionalen Films nicht gegeben. Jede Geschichte beruht auf ihrer eigenen filmischen Realität. Das Medium ist keine mimetische Repräsentation von realen Geschehnissen, sondern bildet vielmehr einen Teil der menschlichen Wirklichkeit.¹⁴⁴ Sie enthält folglich sowohl realistische Bezüge, als auch fiktive Elemente, die im Medium nicht strikt voneinander getrennt sind.

Darüber hinaus liegt es nicht in der Macht des Menschen einen wahrhaftigen Realitätseindruck zu erkennen. Das menschliche Wesen selbst ist zu keinem objektiven Urteil seiner Umgebung fähig, sondern erhält durch seine Sinne stets ein vermitteltes und damit verzerrtes Bild der Außenwelt. Dadurch kann der Film ebenfalls keiner wahrhaftigen Realität entsprechen, da dieser erst durch den Menschen entsteht. Denn letztlich beruht er auf der visuellen Sicht einer Person, die auf den Regisseur zurückzuführen ist. Die fiktionale Geschichte ist von einer subjektiven Vorstellung geprägt, durch welche die filmische Realität erzeugt wird. Diese Fantasien werden vom Wissensstand der Person beeinflusst, der sich aus dem persönlichen Charakter, der erworbenen Lebenserfahrungen sowie kultureller Sitten und Normen zusammensetzt. Ebenso formen filmspezifische Faktoren wie die Dramaturgie, die Gestaltungsmittel sowie das Genre die filmische Diegese und stellen diese auf eine vermittelte Weise dar. Indem die Realität frei von jeglichen Codes ist, kann somit keine wahrheitsgetreue Realitätsdarstellung im Medium gewährleistet werden.

Jeder fiktionale Film entsteht unter einer Vielzahl von Bedingungen. Er ist ein Abbild seines Zeitgeistes und weist gängige Paradigmen von z.B. Erzählstrukturen oder Stereotype auf, die für seine geschichtliche Ausschmückung ausschlaggebend sind. Die Bezugsrealität, die nicht mit der ontologischen, sprich reinen und unvermittelten Realität verwechselt werden darf, ist ausschließlich

¹⁴³ Vgl. Deleuze, Gilles (1995): *Negotiations: 1972-1990*, New York, S. 67.

¹⁴⁴ Vgl. Rushton (2011), S. 2ff.

modulierend für die Welt des Films.¹⁴⁵ Jede filmische Geschichte beruht auf einem anthropologischen Kontext wie in den drei analysierten Filmen dieser Arbeit belegt wurde. Dieser kann je nach Inhalt in seinem Ausmaß variieren und sich wie in *SCHINDLERS LISTE* auf historische Begebenheiten anlehnen oder wie in *MATRIX* die Sicht auf einen bestimmten Wissensbereich setzen. Durch die Aufnahme dieser Bezüge, die den Menschen in seinem Wesen ansprechen, kann ein Film, obwohl er kein exaktes Abbild der menschlichen Wirklichkeit ist, dennoch realistisch sein. Denn letztlich identifiziert sich der Zuschauer mit keinem der untersuchten Filme allein aus dem Grund, dass die Ereignisse realitätsnah dargestellt werden. Das Phänomen beruht vielmehr auf dem Kontext der jeweiligen Geschichte, die für den Zuschauer von persönlicher Bedeutung sein kann.

Daraus erschließt sich, dass der fiktionale Film seinen Einfluss auf den Zuschauer nicht aus einer wahrheitsgetreuen Realitätsdarstellung begründet, sondern durch einen weiteren fundamentalen Aspekt. Er dient als Ablenkungs- und Unterhaltungszweck, drückt sozialen Wandel sowie gesellschaftliche Probleme oder Bedürfnisse aus.¹⁴⁶ Er ist ein Produkt für den Menschen. Denn warum sollte dieser sonst ins Kino gehen, wenn er am Ende keinen Nutzen daraus zieht? Der Film kann durch seine Geschichte eine Nachricht beim Zuschauer hinterlassen, ein Auslöser für unterschiedliche Sichtweisen und Diskussionen sein oder wie es in *MATRIX* der Fall ist eine mögliche Richtung des technischen Fortschritts wiedergeben. Solange die filmischen Ereignisse für den Zuschauer rational erklärbar sind, wirken sie realistisch. Daher ist ein genaues Maß der Authentizität im Film nicht messbar, da der Realitätseindruck von jeder einzelnen Person selbst abhängig ist.¹⁴⁷

8.2 Die Wirkung des fiktionalen Films auf den Zuschauer

Wie der letzte Absatz des vorherigen Abschnitts verdeutlichte, liegt der Grund für einen authentischen Eindruck nicht allein im Wesen des Films. Der Zuschauer selbst beeinflusst den Realitätseffekt. Er betrachtet folglich nicht nur die einzelnen Szenen, sondern ist aktiv am Prozess beteiligt, indem er die wahrgenommenen Informationen weiterverarbeitet. Erst durch diesen Vorgang

¹⁴⁵ Vgl. Gronau (2009), S. 31.

¹⁴⁶ Vgl. Elsaesser, Thomas (1987): Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory, in: *New German Critique*, Jg. 40, S. 69-74.

¹⁴⁷ Vgl. Sponsel, Daniel (2007): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, *kommunikation audiovisuell*, Nr.40, Konstanz, S. 177.

werden die zunächst rein, elektrischen Impulse in eine empirische Erkenntnis umgewandelt. Diese unterscheiden sich in ihrem Endergebnis von Person zu Person. Der letzte Schritt der Filmbetrachtung ist demnach die Wirkung, die nach der kognitiven Verarbeitung der filmischen Geschichte beim Zuschauer erzeugt wird.¹⁴⁸

Der Film ist ein synthetisches Produkt, welches einerseits durch den äußeren Einfluss der Wirklichkeit sowie andererseits durch die persönlichen Vorstellungen des Regisseurs konstruiert wird. Er legt durch fixe Einstellungen, Perspektiven, etc. eine feste Struktur fest. Deswegen ist der Zuschauer aufgrund der vorgegebenen Erfahrungsbedingungen in seinem Handeln beschränkt.¹⁴⁹ Sein Rezeptionsverhalten basiert auf den Informationen der filmischen Geschichte, die ebenso die Aufmerksamkeit des Betrachters steuert. Denn durch den Einsatz filmspezifischer Gestaltungsmittel wird der Zuschauer in seiner Wahrnehmung wirklicher Reizmuster manipuliert.¹⁵⁰ In welchem Maß diese nun vom Zuschauer rezipiert bzw. verinnerlicht werden, ist individuell abhängig. Der Betrachter kann sich vom Kontext, den ständigen Veränderungen eines Charakters oder Objekts oder von keinen der beiden Faktoren beeinflussen lassen. Im letzten Fall würde er sich unvoreingenommen auf die wahrgenommenen Informationen konzentrieren. Demzufolge kann das Rezeptionsverhalten des Zuschauers die Filmwirkung in eine bestimmte Richtung lenken.¹⁵¹

Entscheidend für diesen Sachverhalt ist die Identifikation. Denn sobald der Zuschauer an dem Schicksal der Filmcharaktere emotional teilnimmt, ist er fähig die filmische Geschichte als reale Welt zu verstehen. An diesem Punkt hat der Film eine gewaltige Wirkung auf den Zuschauer erreicht, da dieser aufgrund des folgenden Rezeptionsverhaltens die filmische Realität in seine eigene Welt überträgt.¹⁵² Er begreift den Film nicht nur als fiktive Illusion, sondern ist davon überzeugt, dass ihre Ereignisse und Begebenheiten in der menschlichen Wirklichkeit ebenfalls bestehen würden. Der Betrachter wird dadurch aufgefordert die dargestellten Handlungen zu imitieren. Hierzu bleibt kein Freiraum zur selbstständigen Abstraktion sowie Schlussfolgerung der aufgenommenen Informatio-

¹⁴⁸ Vgl. Schwan (2001), S. 49f.

¹⁴⁹ Vgl. Schwan (2001), S. 174.

¹⁵⁰ Vgl. Wuss (1993), S. 241.

¹⁵¹ Vgl. Arnheim, Rudolf (1969): Visual Thinking. Berkeley/ Los Angeles, S. 43ff.

¹⁵² Vgl. Rushton (2011), S. 77f.

nen. Die geschichtlichen Ereignisse werden somit zu allgemeingültigen Angelegenheiten induziert.¹⁵³

Zusammenfassend kann der fiktionale Film als machtvolleres Medium bezeichnet werden. Er zieht das Publikum nicht nur in den Bann seiner Geschichte, sondern kann das Verhalten des Zuschauers aufgrund seiner einflussreichen Wirkung nachhaltig beeinflussen. Diese wird letztlich zu keinem geringen Anteil durch die Person selbst begründet. Eine allgemeingültige Antwort zur Realitätsdarstellung des fiktionalen Films ist somit nicht gegeben. Obwohl die Filmwirkung auf eine nachvollziehbare Weise funktioniert, kann das entstandene Resultat nicht verallgemeinert werden. Der Zuschauer wird während der Filmbetrachtung von zahlreichen Faktoren beeinflusst. Dazu gehört u.a. die Filmstruktur, die Gestaltungsmittel, das Genre, sein kulturelles Wissen, seine bisherigen Lebenserfahrungen und nicht zuletzt seine emotionale Lage während der Filmbetrachtung. Daher ist es tatsächlich möglich, dass eine Person ein Ereignis aus dem Film genau so wahrnimmt wie es sich in der Wirklichkeit abgespielt haben könnte. Es ist nicht zu bestreiten, dass eine Person nach SCHINDLERS LISTE einen Eindruck über den Holocaust erzeugt, der wahrhaftig den damaligen Ereignissen entspricht. Dieser kann aber nicht auf Richtigkeit überprüft werden. Denn sobald eine weitere Person den Fall betrachtet, entsteht ein neuer, eigener Eindruck, der nicht mit dem vorherigen gleichzusetzen ist. Schließlich ist jede Sicht stets subjektiv.

Der fiktionale Film hat somit die Fähigkeit gewisse Vorstellungen dem Zuschauer nahezu legen, welche er durch die Filmwirkung in seine Wirklichkeit übertragen und imitieren kann. Das Ausmaß des dargestellten Phänomens ist in diesem Rahmen nicht eindeutig festgestellt und wäre ein interessantes Thema für eine weitere wissenschaftliche Arbeit.

¹⁵³ Vgl. Wuss (1993), S. 410f.

Literaturverzeichnis

Bibliographie

ARNHEIM, Rudolf (1969): Visual Thinking. Berkeley/ Los Angeles.

ARRIENS, Klaus (1999): Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms, Pommersfeldener Beiträge, Nr. 10, Würzburg.

BEWEIS, Werner (1995): Zur Realität des Imaginären. Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste*, Wien.

BORDWELL, David (1985): Narration in the fiction film. Madison/ Wisconsin.

CAVELL, Stanley (2001): Nach der Philosophie. Essays, 2., erw. und überarb. Aufl., Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Nr. 1, Berlin.

DELEUZE, Gilles (1995): Negotiations: 1972-1990, New York.

ELSAESSER, Thomas (1987): Cinema – The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory, in: New German Critique, Jg. 40, S. 65-89.

ETZOLD, M. Veit (2006): Matrix – Die Ambivalenz des Realen. Die Inszenierung von Wirklichkeit und Illusion im Film Matrix im erkenntnistheoretischen und kunsthistorischen Kontext, Passau.

GRONAU, Martin (2009): Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexion zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaftler, Jg. 1, S. 18-39.

HICK, Ulrike (1994): Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung, in: montage/av, Jg. 3, Nr. 1, S. 83-96.

KÖTZ, Michael (1986): Der Traum, die Sehnsucht und das Kino. Film und die Wirklichkeit des Imaginären, Frankfurt.

METZ, Christian (1974): Film Language. A Semiotics of the Cinema, New York.

MIKUNDA, Christian (1990): Kino spüren. In: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin, S. 83-94.

MONACO, James (1980): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, 2., erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg.

MORIN, Edgar (1958): Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung, Stuttgart.

NOACK, Johannes-Michael (1998): Schindlers Liste – Authentizität und Fiktion in Spielbergs Film, Media Studien, Nr. 4, Leipzig.

- OHLER*, Peter (1990): Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz, in: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin, S. 43-57.
- PAECH*, Joachim (1990): Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Blümlinger, Christa (Hrsg.) (1990): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, S. 33-50.
- PAULI*, Stefan (Hrsg.) (2002a): Brockhaus. Nr. 11, Leipzig/ Mannheim.
- PAULI*, Stefan (Hrsg.) (2002b): Brockhaus. Nr. 15, Leipzig/ Mannheim.
- PORTON*, Richard (2009): Arena One: Anarchist Film and Video, London.
- RIFF*, Bernhard (1990): Das Auge sieht nichts. In: Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Berlin, S. 107-112.
- ROUCH*, Jean (1975): The Camera and Man. In: Hockings, Paul (Hrsg.) (1975): Principles of Visual Anthropology. Paris, S. 83-102.
- RUSHTON*, Richard (2011): The reality of film. Theories of filmic reality, Manchester/ New York.
- SEBENING*, Jan / *SPONSEL*, D. Daniel (2009): Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen im filmischen Raum, in: Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm, Jg. 2, S. 99-107.
- SCHWAN*, Stephan (2001): Filmverstehen und Alltagserfahrungen. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film, Wiesbaden.
- SPAICH*, Herbert (1992): Ernst Lubitsch und seine Filme. München.
- SPONSEL*, Daniel (2007): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, kommunikation audiovisuell, Nr.40, Konstanz.
- TAUREG*, Martin (1990): Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film, in: Blümlinger, Christa (Hrsg.) (1990): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, S. 211-226.
- VOGLER*, Christopher (2010): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 6., akt. und überarb. Auflage, Frankfurt am Main.
- WUSS*, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin.

Filmographie

MATRIX (USA 1999, Andy und Lana Wachowski, DVD).

SCHINDLERS LISTE (USA 1993, Steven Spielberg, DVD).

SEIN ODER NICHTSEIN (USA 1942, Ernst Lubitsch, DVD).

Internetquellen

o.A.: Grenze für Greuel: Staatsakte mit Präsidenten, auf Wochen ausverkaufte Kinos, erschütterte Besucher, Kritik aus konträren Richtungen: Steven Spielbergs Holocaust-Film "Schindlers Liste" ist ein Weltereignis. Von Schindler gerettete Juden brechen ihr Schweigen und erinnern sich - besonders eindringlich, in einem Buch, die Polin Müller-Madej, in: der Spiegel vom 14.03.1994, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13686148.html> (Zugriff am 24.06.2015).

o.A.: Hacker-Angriff auf Sony: Premiere von „The Interview“ nach Drohungen abgesagt, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.12.2014, <http://sz.de/1.2270952> (Zugriff am 24.06.2015).

WEINGART, Susanne: Der Filmkanon. Sein oder Nichtsein, 13.April 2010, in: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/43556/sein-oder-nichtsein> (Zugriff am 24.06.2015).

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Fürstenfeldbruck, 24.06.2015

Daniela Trninic